SPIS RZECZY

MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1937 Rocznik V	Wrzesień	Zeszyt IX (XXII)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7 m. 22
TELEFON 2.18.16. P. K. O. 18.670

Bronisław Rutkowski

SPRAWY PRZEDAWNIONE, A WCIĄŻ AKTUALNE

Jesteśmy wyznawcami swobody w twórczości artystycznej. Twierdzimy, iż wszelkie z góry narzucone hasła, kanony i tendencje prawdziwą twórczość niszczą. Nie możemy zatem wyznaczać dróg rozwojowych dla twórczości artystycznej, trudno nam przewidzieć, w jakich formach i jakimi środkami geniusz twórczy będzie w przyszłości wypowiadać się. Prawdziwa twórczość ma w sobie coś z cudu. Ale co innego jest wytyczać drogi i ustalać kanony dla przyszłej twórczości, a znowuż co innego ujmować w odpowiednią organizację przejawy życia kulturalnego, stwarzać sprzyjające warunki dla rozwoju twórczości. Pierwsze nazwać należałoby niedorzecznością, drugie — rozumną polityką kulturalną.

Przed paru laty na czele naszego oficjalnego ruchu muzycznego stała jednostka, hołdująca zasadzie: życie samo wszystko ureguluje.

Zasada ta, zdawałoby się obca psychice polskiej, dziwnie znalazła wielu czynnych wyznawców i zwolenników w naszych sferach muzycznych. Zrzuciliśmy wszystko na karb tego tajemniczego życia, całą odpowiedzialność za losy kultury muzycznej umiejscowiliśmy gdzieś poza nami. I oto od szeregu lat przyglądamy się jak to kapryśne życie „kieruje" naszymi instytucjami muzycznymi, jak „podnosi" poziom naszego szkolnictwa muzycznego, jak „opiekuje" się talentami muzycznymi i „dba" o ich

rozwój, jak „buduje" fundamenty ogólnej muzykalności, jak „organizuje" Operę narodową, koncerty i balety reprezentacyjne, jak stwarza koniunktury i stanowiska dla jednostek znanych ze swej „reprezentacyjnej działalności". Wprawdzie, nie wszystko tu nam się podoba: zdawałoby się, iż polski ruch muzyczny powinien iść innymi drogami, ale kapryśne życie nie jest posłuszne naszym cichym życzeniom i dalej po swojemu reguluje. Nie sprzeciwiajmy się złu!

Trudno dostrzec jakąś myśl wytyczną, jakąś ideę przewodnią w organizacji naszego życia muzycznego. Wydaje się, iż rządzi nim przypadek. Nawet i dodatnie przejawy naszej muzyki są raczej przypadkowymi, nie wynikają one z konsekwentnie przeprowadzanej i dobrze przemyślanej akcji. Na niektórych odcinkach naszego życia muzycznego depczemy w miejscu (np. szkolnictwo i pedagogika muzyczna), a na innych — nie umiemy nawet utrzymać się na zdobytych kiedyś pozycjach i najwyraźniej cofamy się.

Wśród licznych zaniedbań w polskim życiu muzycznym dwa są tak rażące i krzyczące, iż można je zakwalifikować niemal do skandalów kulturalnych. Są to sprawy Filharmonii i Opery warszawskiej. Życie uregulowało te sprawy w ostatnich paru latach doszczętnie.

Czyż potrzeba czytelnikom „Muzyki Polskiej" dowodzić, jak wielką rolę odegrała w swoim czasie Filharmonia warszawska w rozwoju polskiej współczesnej kultury muzycznej? Niewątpliwie była to pierwsza, przodująca instytucja muzyczna w Polsce. Na estradę Filharmonii warszawskiej zwrócone były oczy polskich kompozytorów, polskich solistów i polskich muzyków orkiestrowych. Poziom wykonawczy koncertów Filharmonii warszawskiej był miernikiem naszych uzdolnień muzycznych, a repertuar tych koncertów—odpowiednikiem naszych aspiracyj muzycznych. Zdawałoby się, iż po odzyskaniu Niepodległości, jedną z głównych trosk jednostek odpowiedzialnych za losy naszej kultury muzycznej, czyli dyrektorów, profesorów, artystów (tak przynajmniej oni siebie nazywają) i krytyków będzie troska o stworzenie trwałych podstaw do pracy tak zasłużonej i dla kultury muzycznej niezbędnej instytucji, jaką była Filharmonia warszawska. Nawet małe państewka, nie mówiąc o większych, w materialne środki zasobniejszych, zdobyły się na utrzymywanie co najmniej jednej państwowej orkiestry symfonicznej. Ale u nas

inaczej: oddano tę sprawę do rozwiązania życiu. I powoli, z biegiem czasu, stała się Filharmonia warszawska nie sprawą publiczną, społeczną, państwową, lecz prywatną sprawą dyrektorów Filharmonii — zawsze jest ich kilku — i zrzeszenia muzyków orkiestrowych. A niech sobie martwią się nad rozwiązaniem trudności finansowych i artystycznych, od tego oni są! Niech chodzą od Ministerstwa do Ministerstwa, od Funduszu pracy do Funduszu Kultury, od Magistratu do przedsiębiorcy kinowego i proszą o jakie się da sumy na prowadzenie pierwszej instytucji koncertowej w Polsce! Prawie żebranina.

I jesteśmy świadkami powolnego obniżania się poziomu artystycznego orkiestry Filharmonii warszawskiej. Dziś — to już nie jest ta orkiestra z przed laty. Prawda, odezwą się w niej czasami echa dawnej świetności, taki Bruno Walter, Abendroth, Ansermet potrafią i z niej wykrzesać jeszcze tony porywające, ale naogół — szarzyzna. To już nie poziom, a poziomik.

Warunki pracy orkiestry Filharmonii warszawskiej są tak ciężkie i nienormalne, iż dziwić się należy, że nawet ten poziomik jest utrzymany. Każdy z członków orkiestry musi szukać innych zajęć zarobkowych, gdyż pobory filharmonijne nie mogą zapewnić nawet skromnego utrzymania dla jednostki, nie mówiąc już o rodzinie. Praca w orkiestrze filharmonijnej z konieczności staje się pracą marginesową, na tle innych zajęć, nie zawsze artystycznie ciekawych. Wystarczy powiedzieć, iż niektórzy członkowie pierwszej i niewątpliwie reprezentacyjnej orkiestry symfonicznej w Polsce, muszą dorabiać, a raczej zarabiać w takich orkiestrach jak np. w cyrku. Granie godzinami tanga do tańca słoni i galopady z akompaniamentem trzasku bata do biegu koni chyba niekoniecznie dodatnio wpływa na technikę gry i poczucie stylu potrzebnych w wykonaniu symfonii Mozarta.

Tak to życie uregulowało warunki pracy Filharmonii warszawskiej.

W deklaracjach stronnictw politycznych i różnych obozów oraz w oświadczeniach rządowych często mówi się o trosce nad rozwojem kultury rodzimej. Jeśli chodzi o odcinek muzyczny wystarczy przykład z Filharmonią warszawską, aby przekonać się, iż tej troski dotychczas wcale nie widać. Potrzeby muzyczne, nieraz bardzo nawet istotne, spychane są zazwyczaj na szary koniec potrzeb kulturalnych. Armia polska utrzymuje około stu orkiestr wojskowych. Nie czyni tego ani dla czyichś upodobań, ani dla jakiejś

fantazji. Najprawdopodobniej uznano — i zresztą najbardziej słusznie — że te orkiestry wojskowe wywierają jakiś wpływ na postawę i obronność naszej armii. Chyba obronność naszej kultury ogólnej, a w szczególności artystycznej, wymaga utrzymania na odpowiednim poziomie i zabezpieczenia warunków pracy przynajmniej *jednej* orkiestry symfonicznej. I chyba stać nas byłoby na to, gdybyśmy poważniej tę sprawę ujmowali. Stać bowiem nas na popieranie różnego rodzaju propagandowych koncertów zagranicznych, stać na organizowanie bardzo kosztownych baletów, konkursów, pokazów i wyjazdów, jedynie jakoś nie stać na zabezpieczenie bytu instytucji pożytecznej, potrzebnej, koniecznej. Na pokaz, na reprezentację, na fajerwerki gotowi jesteśmy wyrzucić i miliony, ale na planową, spokojną pracę, pracę dla potrzeb kultury w kraju żałujemy tysięcy. Coś tu nie w porządku.

Sprawa Filharmonii warszawskiej jest mocno przedawniona, a jednocześnie stale aktualna. Trzeba było tę sprawę już dawno, dawno rozwiązać i wciąż ona czeka na swoje rozwiązanie. Należy do niej nieustannie powracać, nie można dopuścić do przyzwyczajania się do obecnego, nienormalnego stanu rzeczy. Wierzę mocno, iż przy zorganizowanych, wspólnych staraniach znalazłyby się sposoby i środki na rozwiązanie tego bądź co bądź zasadniczego w naszej muzyce problemu. Tylko nie należy biernie oczekiwać rozwiązań od życia, powinni wszyscy wziąć w tym udział aktywny.

Drugim zaniedbaniem polskiego życia muzycznego jest sprawa Opery warszawskiej. O ile na ciężką, wytrwałą, niemal heroiczną pracę i wysiłki Filharmonii warszawskiej patrzymy z podziwem i szacunkiem, o tyle operetkowe wyczyny Opery stołecznej budzą niesmak i zdumienie. Wyniki pracy ostatnich kilku lat nie usprawiedliwiają egzystencji tego teatru. I tutaj spotykamy się z podobnym co i poprzednio zjawiskiem: uczyniono z Opery warszawskiej sprawę prywatną, sprawę jej przygodnych dyrektorów.

Wszak wiadomo, iż przed kilkunastu laty Opera warszawska doskonale prosperowała: miała świetnych śpiewaków i dyrygentów, wystawiała wartościowe opery polskich i obcych kompozytorów, dbała o wysoki poziom artystyczny swoich widowisk. Magistrat zrzeka się prowadzenia tego teatru, państwo nie interesuje się jego losami. Zamiast stałej i całkowitej pomocy postanowiono stosować jakieś półśrodki, półpomoce, półsubwencje. I oto wyniki: po kilku latach Opera warszawska zdezorganizowana komplet-

nie, niezdolna do wypełniania swoich zadań artystycznych, błąka się po bezdrożach repertuarowych i wykonawczych.

Zdawałoby się, iż nie powinno ulegać najmniejszej dyskusji, że w Warszawie, w stolicy wielkiego państwa, pretendującego do udziału w pracach współczesnej kultury, może być Opera tylko dobra, że wymaga tego nawet prestiż Narodu i Państwa; że jeśli nie stać nas na Operę dobrą, to lepiej miernej wcale nie utrzymywać. Jest jednak inaczej: Warszawa toleruje, a nawet podtrzymuje Operę mierną, nie przynoszącą najmniejszego zaszczytu stolicy państwa polskiego, operę, której trzeba się wstydzić. Sprawa Opery warszawskiej wcale nie jest sprawą prywatną p. Korolewicz-Waydowej, p. Mazarakiego, p. Wermińskiej i p. Ramułta — byłych i obecnych dyrektorów Opery oraz pretendentów do tego stanowiska, — jest to sprawa wszystkich, komu losy polskiej sztuki leżą na sercu. I jeśli Rząd istotnie docenia rolę kultury i sztuki w życiu narodowym i państwowym, to powinien znaleźć w budżetach państwowych odpowiednie sumy na prowadzenie tych instytucyj, bez których życie kulturalne i artystyczne byłoby niepełne. Do takich, na odcinku muzycznym niewątpliwie należą: Filharmonia warszawska i warszawska Opera.

Organ wojska polskiego „Polska Zbrojna" wydaje dodatek tygodniowy p. t.: „Polska zbrojna w kulturę". Piękny tytuł. Mógłby być hasłem naszej pracy kulturalnej. Polska powinna być uzbrojona w doskonale wyposażoną i zdrową moralnie armię oraz w głęboką kulturę, przenikającą najszersze warstwy społeczne. Niestety, na pewnych odcinkach pracy kulturalnej jesteśmy wciąż rozbrojeni. Jest to tak samo niebezpieczne i groźne dla bytu narodowego i państwowego, jak i rozbrojenie armii.

Bronisław Romaniszyn

Z ZAGADNIEŃ TECHNIKI I STYLU ŚPIEWANIA PIEŚNI

(Uwagi ogólne)

Przysłuchując się naszym koncertom wokalnym, a zwłaszcza recitalom poświęconym pieśni, zmuszeni jesteśmy zadawać sobie niejednokrotnie pytanie: dlaczego większość naszych śpiewaczek i śpiewaków, mimo posiadania pięknych głosów, władania nimi

umiejętnie, mimo osiągania wielkiego powodzenia na scenie ope⸗rowej, zawodzi tak często na estradzie koncertowej, zwłaszcza podczas wykonywania pieśni? Pytanie to staje się częstsze i ak⸗tualniejsze, gdyż — co z radością możemy stwierdzić — w pro⸗gramach naszych koncertów wokalnych poświęca się coraz wię⸗cej miejsca pieśni, a ponadto coraz częściej możemy przysłuchi⸗wać się mistrzowskim jej wykonaniom przez obcych śpiewaków, jak np. przez Marian Anderson, Aleksandra Kipnisa, Trangçon⸗Davies, jeśli wymienimy tylko tych, którzy ostatnio na polskich estradach koncertowych wystąpili. Dlaczego wykonanie jakie⸗gokolwiek arcydzieła muzyki oratoryjnej ma zawsze napotykać u nas na trudności z powodu braku odpowiednich solistów? Przyczyna tego niezbyt pocieszającego zjawiska tkwi nietyle w samym braku śpiewaków, gdyż zawsze posiadaliśmy i posia⸗damy pewną ilość mniej lub więcej wybitnych przedstawicieli śpiewu operowego, jak w nie ulegającym wątpliwości fakcie, że wśród nich niewielu jest takich, którzy by mogli sprostać wyma⸗ganiom estrady koncertowej, a przede wszystkim wymaganiom stylu i techniki pieśniarskiej. Fakt, że jakiś śpiewak daje sobie doskonale radę z trudnościami śpiewu operowego, że jakaś śpie⸗waczka cieszy się wielkim powodzeniem w roli Toski czy Tra⸗viaty, nie świadczy bynajmniej o tym, że śpiewacy ci sprostają wymaganiom pieśni, o ile nie wyrobili sobie właściwego poczu⸗cia stylu pieśniarskiego, nie zdobyli dla tego stylu specjalnej techniki oraz nie wykształcili niezbędnej dla tej techniki ekonomii środków. W recitalu pieśniarskim nie zwycięża bowiem ani bra⸗wura, ani siła, blask lub imponująca góra niezużytego materiału głosowego. Tu odnosi zwycięstwo sztuka śpiewania, oparta na wyższym poziomie kultury muzycznej, rozporządzająca doskona⸗łą techniką. Sala koncertowa, ze swą czystą atmosferą, staje się w ogóle doskonałym probierzem dla sztuki wokalnej: tu odpa⸗dają barwne dekoracje, gra aktorska, różne efekty sceniczne. Po⸗zbawiony tych środków, zmuszony ponadto do wytwarzania na⸗stroju w warunkach dla siebie niekorzystnych (pusta estrada), może pieśniarz jedynie wysokim poziomem swej interpretacji od⸗działać silniej na słuchacza i wypełnić mu brak tych bogatych wrażeń, jakie mu podaje scena operowa. Zauważamy wszakże, że ten i ów śpiewak zawodzi na estradzie koncertowej nawet w swych popisowych ariach operowych i pytamy ze zdziwieniem: dlaczego śpiewak ten jest dobry tylko na scenie? Otóż brakło

mu zwykłych środków scenicznych, brakło mu chociażby ruchów, do których przywykł na scenie podczas śpiewania danej arii, a bez których nie mógł na estradzie koncertowej odnaleźć swego muzycznego i dźwiękowego wyrazu, brakło mu skutkiem tego swobody w śpiewie, którą mu te ruchy zawsze nadawały. Tymczasem styl śpiewu koncertowego nie pozwala śpiewakowi na jakiekolwiek zewnętrzne zgrywanie się, na jakąkolwiek afektację, na jakiekolwiek ruchy. Cała zewnętrzna przestrzeń tych ruchów, a więc to, czym w operze jest scena wraz z współgrającymi, musi być w śpiewaniu pieśni przełożona — że się tak wyrazimy — do wnętrza artysty. Dla tego zadania musi śpiewak zdobyć i wykształcić cały zasób środków techniki, nie tylko głosowej ale i duchowej, musi bowiem nauczyć się rzeczywistego wyczuwania tego wewnętrznego terenu, widzenia go wewnętrznym okiem i słyszenia wewnętrznym uchem.

Na czymże polega ta nieznana jeszcze u nas sztuka śpiewania pieśni? Jakie elementy techniki i stylu składają się na jej całość? Oto zagadnienia, których rozpatrzeniem zajmiemy się w następnych zeszytach „Muzyki Polskiej". Zagadnienia to rozległe, odnoszące się zarówno do problemów zewnętrznego piękna formy, a więc spraw techniczno-artystycznych, jak i do dziedziny duchowego piękna, a zatem do kwestii muzyczno-poetyckich. Dopiero dokładne zapoznanie się z nimi umożliwia słuchaczowi zdanie sobie sprawy, czy ma przed sobą wartościową i dojrzałą produkcję, czy też zależne od przypadku lub samowoli usiłowania artystyczne, w których widnieją podstawowe braki w opanowaniu formy i treści wykonywanego utworu. Wymagania pod względem stylu w śpiewaniu pieśni odbiegły niewątpliwie od tego, cośmy u nas przywykli uważać za najwyższy wyraz kultury wokalnej. Dlatego to jednym z celów niniejszych artykułów będzie wykazanie, że sztuka pieśniarska wyłania potrzebę wykształcenia specjalnych wykonawców. W pieśni bowiem, w której poetycka treść słowa podąża równolegle z treścią muzyczną, doskonałe zharmonizowanie obu elementów, tj. słowa i myśli muzycznej wymaga od wykonawcy subtelniejszego i wszechstronniejszego opanowania pierwiastków zmysłowych i duchowych jego śpiewu.

Już przy rozpatrywaniu problemów, wynikających z elementu pierwszego, tj. słowa, zaznaczy się różnica, jaka istnieje pomiędzy istotą śpiewu operowego a pieśniarskiego. Pieśniarz musi usto-

sunkować się do tekstu poetyckiego w wszechstronniejszy sposób, niż śpiewak do libretta operowego. W świecie przeżyć poetyckich posiada słowo inną pozycję i inne znaczenie, niż w świecie komedii czy dramatu. Dramat odzwierciadla rzeczywistość, a w rzeczywistości słowo jest środkiem, za pomocą którego osoby dramatu porozumiewają się ze sobą, względnie ze słuchaczem. Dlatego w większości wypadków — za wyjątkiem niektórych dramatów muzycznych Wagnera — śpiewak operowy spełni jedno z najważniejszych wymagań, gdy wykaże wyrazistą wymowę. W poezji jednak słowo jest również środkiem przenoszącym uczucie. Poeta czuje słowo tak, jak czuje malarz barwę. Jakieś słowo, zawierające w sobie samogłoskę, któraby w wierszu wybijała się zbyt jaskrawie swą barwą, może się okazać dla poety w danym wierszu niemożliwe, chociaż według swego znaczenia byłoby ono tu z punktu widzenia logicznego zupełnie na miejscu. Twarda spółgłoska w miękko płynącej linii głosek zmusi poetę do wyboru innego słowa. Otóż ta inna „rzeczywistość" słowa w poezji zmusza śpiewaka do wzbogacenia swych środków technicznych, zarówno pod względem artykulacyjnym i deklamacyjnym, jak i umiejętnego wykorzystywania palety malarskiej głosu.

Głębokim ujęciem powinien się odznaczać stosunek śpiewaka do muzycznych problemów pieśni. Doskonałe ich opanowanie decyduje bowiem o artystycznym poziomie wykonania. Jak słusznie zaznacza Wiktor Zuckerkandl *), artyzm jest to pojęcie, którego istotę większość śpiewaków raczej wyczuwa, niż rozumie i dlatego miesza je zazwyczaj z takimi pojęciami, jak „uczucie" lub „pojmowanie". Tymczasem do tego rozległego zagadnienia nie zbliżą nas ani wszelkie rodzaje i nasilenia przeżywanych uczuć, ani jałowe i trudne do rozstrzygnięcia dyskusje nad „pojmowaniem". Każdy śpiew, a zwłaszcza śpiew pieśni, jeśli ma posiąść cechę artyzmu, musi posiadać nie tylko skończoność pod względem opanowania formy, ale i być wyrazem głębokiego pietyzmu dla twórcy, musi wydobyć i odtworzyć myśl kompozytora w całej jasności i czystości. Słowem śpiew musi wyrażać nie nastroje, gusta czy uczucia śpiewającego, lecz pewne, zawarte w tekście muzycznym i dające się wykazać artystyczne stany rze-

*) V. Zuckerkandl: Musikalische Gestaltung der grossen Opernpartien. Berlin 1932.

czywiste. To, co ze słów poetyckiego tekstu weszło w muzykę, musi więc śpiewak umieć z niej wyczytać, aby móc należycie zrozumieć pewne poprowadzenie i napięcie linii melodycznej, pewną zmianę harmoniczną, umieszczenie poszczególnej nuty, a nawet znaczenie jakiejś pauzy.

Specjalną pozycję w technice pieśniarskiej stanowi opanowanie elementów ekspresji, zarówno obiektywnej jak i subiektywnej, czyli emocjonalnej. Chodzi więc tu o wykształcenie całego mechanizmu emocjonalnego, a zatem o zdobycie środków, umożliwiających przystosowywanie głosu do różnych odcieni i rodzajów emocji, zawartych w tekście muzycznym i poetyckim. Z pośród tych wszystkich środków wskażemy tu dla przykładu na umiejętność w operowaniu barwą głosu. Nad tym działem techniki głosowej powinien śpiewak pracować już od początku swych studiów wokalnych, tym badziej, że świadomie i umiejętnie stosowany ten środek staje się cennym regulatorem wszystkich właściwości głosu, a więc wysokości, siły, dźwięku, artykulacji. słowem przyczynia się do udoskonalenia samego instrumentu. Tymczasem jednostronnie wykształcone głosy, przyzwyczajone do śpiewania jedną barwą, chociaż później usiłują ją zmieniać, rozjaśniać czy przyciemniać, nie mogą się już wyzwolić z tej niewątpliwie wielkiej wady. I ona to wytwarza te monotonne wieczory pieśni, podczas których pyta słuchacz zdumiony: dlaczego pieśni te wydają się tak nudne, dlaczego śpiewak nie wywiera wrażenia, chociaż ma przecież piękny głos i z „takim uczuciem“ śpiewa? Że każda pieśń wymaga innej, jej tylko właściwej barwy, że odcienie tej barwy głosu muszą być tak liczne, jak odcienie barw przy malowaniu i tak bogate, jak skala duszy ludzkiej może być bogata, tego nasz słuchacz nie wie, jakkolwiek podświadomie braki te wyczuwa.

Specjalny rozdział w naszych rozważaniach będziemy musieli poświęcić zagadnieniom stylu i to zarówno z punktu widzenia obiektywno-historycznego jak i indywidualno-odtwórczego. Poczucie stylu stanowi bowiem jeden z najcenniejszych i najskuteczniejszych środków artystycznych śpiewaka, umożliwiających mu idealne odtworzenie formy utworu pod względem muzycznym i technicznym oraz ukształtowanie wykonania pod względem duchowym. Ponieważ jednak skończoność interpretacji nie tylko zależy od doskonałej techniki wokalnej i duchowej, od subtelnego poczucia formy, lecz również od pewnego pokrewień-

stwa, jakie zachodzi pomiędzy artystą a kompozytorem pod względem typu, temperamentu artystycznego, dotkniemy w naszych rozważaniach zagadnień, odnoszących się do istnienia pewnych grup uzdolnień i nastawień artystycznych. Zapoznanie się bowiem z nimi otwiera śpiewakowi oczy nie tylko na kwestię tak zw. podawania swej produkcji artystycznej, a więc tej umiejętności specjalnej, którą Niemcy określają słowem „vortrag", nie tylko na sprawę właściwego a nie szablonowego, — opartego zwykle na przypadku lub na wygodnej wykonalności pod względem głosowym, — wyboru pieśni, lecz i na pierwszorzędne zagadnienie artystycznego i stylowego zestawienia programu „Wieczorów pieśni".

Widzimy zatem, że zagadnienia, wchodzące w zakres sztuki śpiewania pieśni, są bardzo rozległe. Dokładne ich poznanie i opanowanie umożliwia dopiero śpiewakowi osiągnięcie ostatecznych i najtrudniejszych zadań, a mianowicie zharmonizowanie indywidualno-odtwórczych środków wyrazu z formalnymi i duchowymi wartościami utworu, oraz zdobycie naturalności i prostoty, będącej jednym z najważniejszych elementów piękna i stylu śpiewania pieśni. Ale tę prostotę i naturalność możemy osiągnąć dopiero za cenę wielkich i konsekwentnych wysiłków i wyrzeczeń, wymagających niekiedy pracy długich okresów życia ludzkiego. Naturalność bowiem — jak powiedział niegdyś Condillac — jest wielką sztuką, która się zamieniła w przyzwyczajenie.

Po wakacjach w dalszym ciągu kontynuujemy naszą ankietę; pozostawiamy jak i przed tym zupełną swobodę autorom w wypowiadaniu swych poglądów, nie krępując ich w niczym. Obecnie zabiera głos znany kompozytor i pedagog — Tadeusz Szeligowski (Wilno).

Dr. Tadeusz Szeligowski

CONDITIO SINE QUA NON

(W odpowiedzi na ankietę)

Na ankietę odpowiadam późno, gdy moi poprzednicy oświetlili już problem racjonalizacji muzyki polskiej wszechstronnie i wyczerpująco. Odpowiedzi Maliszewskiego, Brauna, Szpinalskiego i Wiechowicza dały sporo materiału myślowego, z którego skwap-

liwie korzystam, zwracając szczególną uwagę na dwie kwestie, poruszone przez Wiechowicza i Brauna.

Pierwsza z nich to moralność, o której mówi Wiechowicz. Moim zdaniem ujmuje rzecz zbyt ciasno twierdząc, że moralność warunkuje kulturę artystyczną. Raczej zgodziłbym się z Braunem, który religię i moralność uważa za dyscypliny „indywidualnego rozwoju duchowego". Mnie się wydaje, że moralność powinna w ogóle warunkować prawo zajmowania się sztuką. Wierzę niezbicie, że tylko na zasadzie wysoko pojmowanej moralności może się zrodzić potrzeba jakiegoś wyższego ideału estetycznego. Dowodem, że tak jest są dla mnie układy stosunków muzycznych w Warszawie i na prowincji. Prowincja pracuje bardziej ideowo i bezinteresownie. Tu w Wilnie np. garstka muzyków pazurami wydrapuje teren dla ekspanzji muzyki polskiej. Dzięki specjalnej atmosferze Wilna, dziś miasta więcej niż skromnego i zepchniętego ze swej roli gospodarczej na dziesiąty plan, w tym Wilnie ideje lepiej dojrzewają i kiełkują. Jestem pewien, że ta pogardzana „prowincja" polska jest naprawdę *jedyną nadzieją na przyszłość*, że stąd właśnie wyjdą ideje i ludzie, którzy nareszcie zmienią nie wesołą polską rzeczywistość muzyczną.

Planowe zorganizowanie muzyki w Polsce jest *koniecznością państwową*, gdyż tylko racjonalnie pojęte prace wydać mogą dla państwa rezultaty nie do pogardzenia: ekspanzję polskiej kultury muzycznej i uczynienie z niej atrakcyjnej siły, nakazującej posłuch i szacunek. Oczywiście nie ten policyjny, zewnętrzny, ale ten istotny, wewnętrzny, do którego garnie się nawet wróg w podziwie dla potęgi kultury. Zresztą na planowość zgadza się nawet zachowawczy prof. Maliszewski. Ta zgoda dwu generacji byłaby sielankowa i rozczulająca, gdyby nie to, że na usta ciśnie się pytanie w stosunku do starszych muzyków, dlaczego ich nie opanowała żadna ideja, dlaczego stale i z nienawiścią odnosili się do poczynań ludzi młodych, którzy chcieli oddawna wkraczać na tory radykalnych zmian. Dlaczego do dziś dnia ci przegrani ludzie siedzą i przeszkadzają, bo nie bronią przecież żadnych idej, których nigdy nie mieli. Bronią poprostu swej wegetacji, tej codziennej szarej, bronią jakichś ambicyj pojętych a rebours, odwrotnie niż trzeba. Weźmy tak ważną i istotną kwestię, jaką jest np. szkolnictwo muzyczne (uważam je za jeden z najważniejszych punktów w programie umuzykalniania kraju). Przez wiele lat tolerowano ten stan rzeczy, że jedno jedyne konserwatorium muzyczne

w Wilnie obsługiwało trzy województwa. Obszar ten wynosi ni mniej ni więcej tylko 1/4 część Państwa i liczy blisko 90.000 km^2 z ludnością 3 i pół milionową. W roku przeszłym uruchomiono trzy szkoły: instytut w Grodnie (50.000 mieszk.) i Nowogródku (10.000 mieszk.) oraz szkołę w Święcianach (7.000 mieszk.). Oczywiście w stosunku do potrzeb terenu, są to pozycje minimalne. Gdy interesowałem się, dlaczego dotąd tej sprawy nie ruszono z miejsca, jeden ze starszych muzyków odpowiedział mi na to, że w trosce o frekwencję i rozwój uczeni wileńskiej nie należy stwarzać konkurencji sobie samym. To rozumiem — logika i troskliwość o kulturę muzyczną kraju.

Szkoła w Święcianach była naszym oczkiem w głowie. Istnieje drugi rok zaledwie, a już zdołano pod nią położyć dość solidne podstawy moralne i materialne. Dokonał tego wychowanek wileńskiego uniwersytetu i konserwatorium, Witold Rudziński. Udał się do Święcian z całym majątkiem jaki miał: z papierem, którym został zatwierdzony na stanowisku kierownika szkoły. Entuzjazmem i poświęceniem dokonał wszystkiego, czego wymagała od niego sytuacja. Rudziński jest przykładem, jakich ludzi muzyce potrzeba: ofiarnych entuzjastów. Tymczasem z konserwatoriów tego rodzaju ludzie wychodzą tylko *przypadkiem*. O tej stronie wychowania — nazwijmy go — heroicznego w szkołach muzycznych nikt dotąd nie pomyślał. Życie duchowe ucznia pozostaje wciąż jeszcze bardzo na uboczu zainteresowania konserwatoriów. Dzięki temu mamy tak mało ludzi energicznych, o postawie bojowej, zdolnych do poświęceń. Konserwatoria polskie wypuszczają ze swych murów rokrocznie całe masy malkontentów i ludzi zdegustowanych do sztuki muzycznej dzięki niepowodzeniom osobistym. Oczywiście tej strony wychowawczej nie rozwiąże żaden program ministerialny; nie, tu muszą działać ludzie, którzy rozumieją o co chodzi i którym na tym zależy. Element nauczający w konserwatoriach musi być bardzo skrupulatnie i pod kątem wyłącznie ideowym dobierany i kompletowany. Jak daleko od tego pojmowania swego posłannictwa jest obecnie Konserwatorium warszawskie, przedstawił nam znakomicie w artykułach w „Kurierze Porannym" Stanisław Szpinalski.

W inne rejony wkracza zagadnienie narzucania artyście pewnej ideologii oficjalnej, którą powinna reprezentować jego sztuka. Argumentuje się głównie tym, że sztuka wymaga wolności, że artysta musi mieć swobodę w wyborze tematu itp. Tymczasem

z historii muzyki wiemy, jak artyści byli swego czasu krępowani „oficjalną ideologią“ dworów, na których żyli. Czy to skrępowa≠nie wpłynęło ujemnie na sztukę Orlanda di Lassa, Palestriny, Haendla, Bacha i tylu innych? Dzięki narzuconemu obowiązko≠wi dostarczania na każdą niedzielę kantaty, napisał ich Bach ca≠łą masę. W ten sposób przez skrępowanie indywidualnych upo≠dobań twórczych Bacha, ludzkość zyskała wspaniałe dzieła sztuki.

Zresztą w systemie liberalnym — jak słusznie mówi Jerzy Braun — istnieje również dyktatura kliki, lansująca odpowied≠nich kandydatów w sposób „cyniczny i nieodpowiedzialny“. Co więcej, w muzyce polskiej odgrywają po dziś dzień wybitną rolę ludzie, których działalność jest wręcz szkodliwa dla narodowej sztuki. To też zgadzam się z Braunem, gdy ten mówi: ...„z dwoj≠ga złego lepsza jest planowa organizacja kultury przez instytucje państwowe, niż taka zakulisowa dyktatura klik „kunsthändle≠rów“ i „szarych eminencyj“, będących ekspozyturą różnych inter≠nacjonałów“.

Konkretnie odpowiedź moja na ankietę wygląda tak:

ad 1) Planowa organizacja muzyki w Polsce jest nie tylko po≠trzebą, ale warunkiem sine qua non rozwoju polskiej kultury mu≠zycznej i jej skutecznej ekspanzji;

ad 2) ideowe podłoże, warunkujące należyty rozwój muzyki narodowej, to wysoko pojęta *moralność* i *heroizm* muzyka pol≠skiego we wszelkich jego poczynaniach twórczych, odtwórczych i organizacyjnych;

ad 3) cała akcja powinna być przeprowadzona przez organiza≠cję państwową (Izba muzyczna) z dużą egzekutywą. Oczywiście opracowanie wytycznych polityki muzycznej powinno być powie≠rzone najwybitniejszym muzykom kraju. Izba winna mieć cha≠rakter korporacyjny, z przymusem należenia do niej wszystkich muzyków polskich. Oczywiście ważnym momentem jest zacho≠wanie dla przyszłej Izby charakteru *korporacyjnego*, jednoczą≠cego w sobie zawód muzyczny, pojęty jako zaszczytny obowią≠zek wobec kultury narodowej.

Dr. Stefan Śledziński Lidzki

MIĘDZYNARODOWY KONGRES MUZYCZNY WE FLORENCJI

II.

Problem muzyki mechanicznej był drugim ważnym zagadnieniem, którym zajmował się kongres florencki. Poruszano zarówno zagadnienia techniki wszelkich rodzajów mechanicznego utrwalania i rozpowszechniania dźwięku (film, płyta, radio), jak ich rolę w kulturze muzycznej i nawet możliwości nowych form twórczości muzycznej, związane z muzyką mechaniczną.

Na pierwszy ogień poszła najbardziej pasjonująca sprawa radia, zagajona referatami przedstawicieli radiofonij italskiej, niemieckiej, francuskiej i belgijskiej. Wszystkie te ciekawe referaty miały jeden brak, przedstawiały bowiem pracę radiofonij od strony mikrofonu, nie dając żadnych danych o tym, co się dzieje z rozpyloną w eterze muzyką po stronie głośnika, po stronie publiczności. Mimo to tezy referatów, nacechowane głęboką troską o rozwój radia nie tylko od strony technicznej czy komercjalnej zasługują na wzięcie pod uwagę w pracy radiofonii polskiej.

Radio, jako placówka kultury muzycznej, bywa albo zawzięcie zwalczane, albo bezkrytycznie apoteozowane. Obydwa te stanowiska opierają się na słusznych przesłankach. Oczywiście radio, dając każdemu „gotową" muzykę odstręcza od poważnych studiów wielu dawnych amatorów tej sztuki, a schlebiając ze względów „handlowych" gustom szerokiej publiczności rozpowszechnia nieraz zbyt szeroko dzieła o niskim poziomie artystycznym. Trzeba jednak wyciągnąć wnioski ze zjawiska już istniejącego i wykorzystać dla celów kulturalnych możliwości, jakie daje radio. Wpływ jego może być równie pożyteczny, jak dziś jest powszechny, pod warunkiem, że będą nim kierowali ludzie kulturalni, uspołecznieni, świadomi swej roli, którzy będą unikać zbyt jeszcze częstych błędów, poszukując nowych, własnych, inteligentnych metod pracy. Zadanie radia to nie tylko obowiązek wykonywania od czasu do czasu dzieł wielkich mistrzów, ale — i przede wszystkim — nauczanie szerokich mas, jak mają słuchać tych dzieł, dotąd dla nich niedostępnych. Nauczyć publiczność c z u ć i r o z u m i e ć wszelkie przejawy sztuki — oto pierwsze i główne zadanie radia (R. A. Mooser).

Z pośród specyficznych cech audycyj radiowych najmniej jest brana pod uwagę ich kompletna abstrakcyjność, pozbawienie wszelkich ubocznych wpływów i ograniczenie wyłącznie do strony akustycznej. Milieu, w jakim słucha się audycyj radiowych, jest rzeczą wyłącznie słuchacza, a radiofonia nie może mieć na to najmniejszego wpływu. Za to mikrofon, powolny odebranym nadaniom — jest bezlitosny w swym obiektywizmie, nieubłagany i nieprzekupny, podaje w sposób bezwzględny wszystko, wyłapując,a nawet przejaskrawiając dobre a zwłaszcza złe, tym bardziej, że słuchanie radia jest oderwane od innych wrażeń, jest „czyste". Z tego powodu słuchacz nie podtrzymany atmosferą zbiorowych nastrojów, jak np. na koncercie, musi być przygotowany do odbioru fenomenów sztuki, jakie słyszy w głośniku, musi często być specjalnie prowadzony w swej „pracy odbiorczej", tym bardziej, że radio

nie ma do czynienia z publicznością wybraną, jaką bądź co bądź stanowi publiczność sali koncertowej, przybywająca specjalnie na koncert. Audycja radiowa, pozbawiona wszelkich zewnętrznych domieszek, winna więc ograniczyć się do rzeczy najbardziej zasadniczych, przy czym zarówno układ programu, jak jego wykonanie musi być przedmiotem ciągłych studiów i ulepszeń oraz dobrze przemyślanej inicjatywy. Od rozrywki i zabawy, tego co nazywamy potocznie miłym przepędzeniem czasu, radio winno prowadzić słuchacza do poważniejszych zagadnień, zapewnić mu strawę duchową, a zwłaszcza podnieść jego poziom duchowy i wzbudzić wrażliwość artystyczną. Droga ta powinna przebiegać niepostrzeżenie, za punkt wyjścia powinna być wzięta owa „muzyka lekka", daleka jednak od tego muzycznego guana, jakie pod tą nazwą podaje się zwykle słuchaczowi. To zapotrzebowanie na dobrą popularną muzykę stwarza nowe pole dla działalności kompozytorów. Odrzucając z góry wszelkie produkcje o niskim poziomie (obojętne, że tego domagają się grupy niekulturalnych słuchaczów) należy wzbudzić zainteresowanie dla zagadnień muzyki poważniejszej drogą specjalnych audycyj pouczających nie przygotowanych abonentów. Te audycje nie mogą być nudne i traktowane po belfersku, należy tu wciągać słuchaczów do pewnej współpracy krytycznej z radiem. Obok więc audycji poświęconych kwestiom specjalnym (np. rodzaje instrumentów, różne formy i zwroty muzyczne) pożądane będą audycje „polemiczne" jak np. nadawane przez radiostację frankfurcką koncerty, obrazujące muzykę „pro i contra": oryginał i opracowanie, twórcze i paskudne; Faust poważny i „na słodko"; Schubert w oryginale i operetce, co zmusza słuchacza do zastanowienia się, do wykorzystania swych choćby skromnych zapasów wiadomości muzycznych, i do krytycznego ustosunkowania się do słuchanej muzyki, ułatwionego zresztą sugerowanymi nieznacznie w dobrze obmyślanych pogadankach „prawdami" z dziedziny artystycznej. W ten sposób słuchana muzyka przestaje być nic nie mówiącym brzęczeniem głośnika, a słuchacz przyzwyczaja się do pewnej pracy duchowej, jakiej wymaga tak pojęte przeżywanie dzieł muzycznych i sam zaczyna poszukiwać tych audycyj, które dają w przeżyciu coś więcej, niż łatwą przyjemność. (Hans Rosbaud).

Radio nie zwraca się do wybranej publiczności, do elity duchowej społeczeństwa, lecz do jego przekroju. Z faktem tym należy się pogodzić, płynie stąd konieczność dwutorowości w audycjach; muszą one być prowadzone osobno dla tych, którzy stoją na wyższym szczeblu kultury, osobno dla tych, którzy chcą po prostu „meubler leur silence". Zarówno jedna, jak druga strona nie może być pokrzywdzona i źle uczyni dyrekcja radia, która opierać się będzie wyłącznie na liczbowej przewadze mało kulturalnego elementu i dla niego wyłącznie zechce tworzyć swe programy. Nie można zapominać o tej elicie duchowej społeczeństwa, która wówczas ze zniechęceniem zamknie głośnik i wyda program radiowy na pastwę grafomanów, piszących swe okropne wnioski w przeróżnego rodzaju ankietach. Płynie stąd konieczność dublowania audycyj, realizowana w radiofonii belgijskiej w ten sposób, że w okresie, gdy stacja francuska ma program poważny, stacja flamandzka nadaje repertuar lekki i odwrotnie. Słuchacz ma więc zawsze wolny wybór według swego gustu. Ale ten wybór jest również kierowany. Programy muszą być na długi okres czasu ustalane według z góry określonej linii i to ne

varietur. Pozwoli to na wydanie interesujących broszurek, omawiających programy radiowe, rozpowszechnianych w dużych nakładach — więc bardzo tanio np. przez kolporterów dzienników, a zastępujących nudne nieraz pogadanki przed koncertem. Do broszurek tych słuchacz może poza tym powrócić, podczas gdy pogadanka jest „jednorazowa". Programy nie są dobierane dla artystów, przeciwnie, niejednokrotnie realizacja pomysłów programowych wymaga wprost zmuszania artystów do opracowania pewnych odcinków repertuaru. Praca repertuarowa nie jest przypadkowa; już przed zaczęciem sezonu ustalić się winno ogólny plan repertuarowy, przeznaczenie poszczególnych koncertów i przeprowadzać to z całą bezwzględnością. Np. radio belgijskie w r. 1936 miało następujący podział pracy: z czterech tygodniowych koncertów 3 były o jednej próbie, lżejsze, jeden zaś o kilku próbach „wielki". Z tych ostatnich jeden w miesiącu poświęcony był cyklowi muzyki francuskiej „Perrotin—Debussy", drugi muzyce nowoczesnej lub narodowej obcej, trzeci — J. S. Bachowi, czwarty wreszcie repertuarowi mieszanemu z pewnym naciskiem na aktualność (rocznice). Dzięki temu słuchacz był na długo przed koncertem uprzedzony o jego treści. Udział audycyj muzycznych w programie ogólnym przedstawiał się, jak następuje: 25% muzyki poważnej, 7% tanecznej, 30% lekkiej, ta ostatnia jednak — to muzyka rozrywkowa o pewnym, dość wysokim poziomie artystycznym.

Aby praca radia nie była wyłącznie businessem, musi być ona poparta studiami programowymi, prowadzonymi przez osobny instytut, który powinien mieć na celu obok studiów technicznych, artystycznych i statystycznych gromadzenie muzyki dawnej i ludowej. Z góry ustalona na przesłankach artystycznych (przede wszystkim) i społecznych polityka programowa wymaga współpracy w radio personelu o dużej kulturze muzycznej, który potrafi swym autorytetem nie tylko koordynować zgłoszone przez artystów programy, lecz także doradzać nowe, wpływać na technikę radiową i styl wykonania. Zwłaszcza muzyka nowa musi być pilnie przestudiowana, zanim się ją puści na antenę. Transmisje prowincjonalne nie mogą być dobroczynnością, muszą one wpływać na poziom wykonawczy orkiestr i solistów z prowincji, a przede wszystkim mieć własny, regionalny, bądź specjalnie programowy wyraz (specjalizacja). Konieczna jest też współpraca międzynarodowa, obejmująca jednak przede wszystkim to, czego nie można mieć „na miejscu" (Paul Collaer).

Wnioski w sprawie audycyj nowej muzyki w radio pokrywają się ze streszczonymi przeze mnie w numerze poprzednim tezami o koncertach muzyki żywej, nie będę więc do nich powracał. Pragnę jeszcze przedstawić te postulaty i zarzuty, jakie wyłoniły się w czasie gorącej nie raz dyskusji.

Dostarczenie słuchaczowi nawet doskonałych audycyj nie wystarcza, przeciętny bowiem abonent radia nie zorientuje się w różnorodności płynącej z głośnika muzyki, należy więc ułatwić mu wybór, przekonać i zainteresować, zaagitować. Dobór i wykonanie programu jest dopiero częścią zadań rozgłośni, trzeba znaleźć drogę do słuchacza wszelkimi istniejącymi sposobami, uczyć go myśleć i podnosić jego poziom duchowy. *Nie wolno traktować słuchacza z góry, jako beznadziejnie oddanego słuchaniu wyłącznie muzycznego świństwa* i na tym budować powodzenie materialne rozgłośni. Na każdym kroku należy mu przypominać o audycjach muzyki dobrej, ułatwiać ich słu-

chanie, a w reklamie programowej podkreślać przede wszystkim rzeczy o najwyższym poziomie kulturalnym, nie protegując muzycznego chamstwa. (Jak to wygląda w praktyce, można zobaczyć co tydzień w naszej „Antenie": rubryka „dziś słuchamy" zawiera zawsze najgorsze audycje muzyki lekkiej a arcydzieła muzyki uchodzą przeważnie uwadze p. t. redakcji. Zresztą obok skrupulatnie notowanych programów muzyki rozrywkowej, rozmaitych Jensenów i Eilenburgów z programów stacyjek zagranicznych — rzadko kiedy zjawia się program poważnego koncertu symfonicznego, których tyle transmituje zagranica; zwykle pozbywa się tego przykrego obowiązku wzmianeczką „program według zapowiedzi". Nie trzeba dodawać, ile arcydzieł uchodzi uwagi publiczności kulturalnej, bo przecie trudno jest jeździć po całej skali nadawczej, zanim się coś porządnego przypadkiem wyłapie).

Radio powinno raz na zawsze zdecydować się, czy jest placówką pracy kulturalnej, a jeśli tak, to wtedy nie faworyzować niskich instynktów t. zwanych szerokich mas, lecz prowadzić te masy do wyższego poziomu kulturalnego, — czy też ma być wyłącznie interesem, dumnym z x-tysięcznego abonenta, ale wtedy po co drapować się w cudze piórka. Zarówno dyskusja, jak referaty na szczęście nie miały wątpliwości co do odpowiedzi na ten problem, czekajmy więc na realizację tych haseł i na naszym gruncie. Zaznaczyć należy, że ostre słowa krytyki, jakie padały pod adresem radia na kongresie, nie były wywołane niechęcią czy zawiścią ze strony muzyków zawodowych, negatywny ich stosunek do radia, jako czynnika społecznego należy dawno do przeszłości. Tym bardziej należy wysłuchać ich kompetentnego głosu, że nie chodzi tu o zainkasowanie pewnej ilości gotówki przez twórców i wykonawców, nawet nie o stworzenie nowego rynku pracy, ale o wykorzystanie potężnego w swej powszechności instrumentu, jakim jest radio — dla celów kultury muzycznej.

Sprawy płyty i filmu — w numerze następnym.

Olgierd Straszyński

MUZYKA MECHANICZNA

Omawiając najnowsze nagrania płytowe, oraz różne udogodnienia i wynalazki w dziedzinie nagrywania płyt, należy wspomnieć o jednej osobliwości, a mianowicie: coraz częściej pojawiają się płyty nagrane „w przeciwnym" że się tak wyrażę kierunku. Ściślej rzecz biorąc, kierunek pozostaje ten sam, gdyż i płyta gramofonowa obraca się w tym samym kierunku i igła (sztyft) jest zwrócona w tę samą co i dawniej stronę, a jakkolwiek sama stoi w miejscu, dzięki wirowemu ruchowi płyty, odbywa drogę wzdłuż zagłębienia w płycie (rowku) w tym samym co i dawniej kierunku. Różnica polega na czym innym: oto dawniej nagranie zaczynało się na płycie na jej obwodzie zewnętrznym, tuż prawie przy brzegu. Dziś początek nagrania jest nie daleko środka płyty — opodal dziurki, innymi słowy, tuż przy etykiecie z napisem. Przy dawnym sposobie igła wędrująca po rowku z nagraniem zataczała największe koło przy pierwszym okrążeniu — czyli na samym początku reprodukowania płyty. W miarę zbliżania się ku końcowi nagrania, igła za-

taczała coraz to mniejsze koła, zbliżając się jednocześnie ku środkowi płyty. Nie ulega wątpliwości, iż ostatnie okrążenie igły przy tym nagraniu jest najmniejsze, a igła przy swym posuwaniu się wzdłuż rowka płyty przebywa najkrótszą drogę. Podczas przegrywania takiej płyty — igła prócz ślizgania się wzdłuż rowka płyty wykonywa jeszcze jeden ruch postępowy po linii prostej, a mianowicie wzdłuż promienia, posuwając się od brzegu płyty do jej środka. Przy nowym sposobie nagrywania jest odwrotnie. Pierwsze okrążenie jest najmniejsze (najkrótsze) — koła zataczane przez igłę są coraz większe, ostatnie — największe. Niezależnie od ślizgania się wzdłuż rowka igła posuwa się w przeciwnym kierunku niż dawniej, a mianowicie: od środka płyty (wzdłuż jej promienia) do brzegu (czyli obwodu zewnętrznego). Na pierwszy rzut oka inowacja ta nie ma głębszego znaczenia, a z pewnością nie jeden meloman i kolekcjoner płyt z zakłopotaniem zastanawia się, jak należy puszczać daną płytę, od środka — czy też po dawnemu — od brzegu. Jeżeli jednak zważyć, że płyta idzie stale z tą samą szybkością (najczęściej 78 obrotów na minutę) łatwo przyjdziemy do przekonania, że i jedno okrążenie igły (bez względu na wielkość koła opisywanego przez igłę) przypadać będzie w równych odstępach czasu. A zetem tylko droga odbywana przez igłę, czyli wielkość opisywanego koła, stale zmienia się. Przy starym systemie igła odbywa drogę coraz to krótszą, a przy nowym systemie coraz to dłuższą, w tych samych odstępach czasu. Ponieważ wiemy, iż muzyka na płycie zarejestrowana jest dzięki większym i mniejszym wgłębieniom w bocznych ściankach rowka płytowego (a nie w dnie, jak wiele osób błędnie mniema) z łatwością zrozumiemy, iż przy starym systemie zarejestrowanie muzyki, czyli wszelkie wgłębienia, wygięcia itp. będą „czytelniejsze" i łatwiejsze do reprodukowania na początku płyty, niż na jej końcu. Wszak łatwiej jedno i to samo zdanie zmieścić w jednym wierszu(!) na szerokiej stronie dużej księgi, niż na kartce małego notesu! Przyjmując, że przy nagrywaniu np. walca wiedeńskiego — jeden takt jego jest zarejestrowany akurat podczas jednego okrążenia igły (czyli w jednym kole) dojdziemy do wniosku, że przy starym systemie pierwszy takt walca będzie „zapisany" bardzo wyraźnie, szeroko, dużymi można powiedzieć literami — podczas gdy ostatni takt będzie o wiele mniej wyraźnie zarejestrowany „drobnym drukiem", nadającym się do odczytania niemal przez mikroskop, w stosunku do notacji pierwszego taktu. Biorąc pod uwagę, że płyta fabrykowana jest z kruchego materiału (a w każdym razie z miększego niż igła) musimy pamiętać, że koniec nagrania (przy starym systemie) jest mniej trwały, szybciej zużywa się, a początek znacznie dłużej pozostaje w dobrym stanie i czysto oddaje zarejestrowaną na płycie muzykę.

Tymczasem igły przez nas używane (bez względu na materiał, z którego są sporządzone) są właśnie na początku przegrywania danej płyty ostrzejsze, a w miarę zbliżania się do końca nagranego utworu, stają się coraz bardziej tępe — a przez to grubsze i niemiłosiernie niszczą właśnie ten mniej precyzyjnie i mniej wyraźnie nagrany koniec płyty. Bez wątpienia właśnie przy tej „mikroskopijnie" zarejestrowanej muzyce nieodzowna jest ostra, jak najostrzejsza i jak najcieńsza igła, która mogłaby trafić w każde najdrobniejsze wgłębienie na brzegach rowka — minimalnie uszkadzając jednocześnie płytę. Te właśnie postulaty mieli na uwadze konstruktorzy, którym za=

wdzięczamy nowy system nagrywań — czyli „od środka". Przy nowym systemie płyta jest „trudniej czytelna" właśnie na początku, gdy koła opisywane przez igłę są małe; igła za to jest ostra, cienka i nowa*) z łatwością więc „odczytuje" i trafia w każde wgłębienie. W miarę zaś jak się tępi, rowki są coraz dłuższe — „pismo" jest coraz większe i wyraźniejsze do odczytywania przez igłę, dzięki czemu to, co tracimy przez stępienie igły, zyskujemy przez precyzję i wyrazistość końca nagrania.

Nowy system nagrywania przyjęło bardzo dużo wytwórni. Przyjęły go zwłaszcza te, które fabrykują miękkie płyty (dające się wyginać) jak np. płyty systemu *Neumann'a* (Decelith). W podobny sposób nagrywają fabryki niemieckie *Deutsche Rundfunk* (płyty szelakowe) i *Telefunken*, holenderskie *K. R. O.-Opname* (blaszane) i wiele innych.

Wszystkie nagrania płytowe Polskiego Radia są robione nowym systemem. Z kolei podajemy ciekawsze nagrania z ostatnich kilku miesięcy.

1. Henryk Purcell-Warlock: Fantazja Nr. 3 w wyk. Trio Pasquier Col. DX 776.
   (na drugiej stronie J. Haydn: Menuet i Fuga).
2. a) A. Vivaldi — arr. David: Sonata skrzypcowa A-Dur w wyk. Natana Milsteina. Col. LB 34.
   b) A. Vitali — arr. Respighi: Sonata D-Dur (w tymże wykonaniu) Col. LX 543.
3. J. B. Vitali — arr. Charlier: Chaconne — Molto Moderato w wyk. Natana Milsteina. Col. LX 521—522.
   (na czwartej stronie tego kompletu mieści się J S. Bacha: Adagio z Sonaty g-moll Nr. 1).
4. G. Fr. Haendel: a) Fragmenty z orat. „Semel" w wyk. Johna Cormack (tenora). H. M. V. DB 2867.
   b) Koncert h-moll na altówkę (opr. Casadesus) z tow. ork. w wyk. W. Primrose'a. Col. LX 605—607.
   (na szóstej stronie: Paganini — Primrose: La Campanelle w tymże wykonaniu).
5. J. S.Bach: a) Koncert C-Dur na dwa fortepiany i orkiestrę w wyk. Artura i Karola Schnabla (akomp. Lond. Ork. pod dyr. Adr. Boulta). H. M. V. DB 3041—3043.
   b) Benedictus z Mszy h-moll w wyk. Georges Thill'a (tenora) z tow. ork. Col. LB 35.
6. W. A. Mozart: a) Symfonia B-Dur (K. V. 319). Kamer. ork. pod dyr. Edwina Fischera. H. M. V. DB 3083, 4, 5.
   (na szóstej stronie: J. S. Bach: Aria z suity D-Dur).
   b) Serenada „Eine kleine Nachtmusik" (K. V. 525) w wyk. Filh. Wiedeńskiej pod dyr. Bruno Waltera. H. M. V. DB 3075, 6.
   c) Koncert fortepianowy Es-Dur (K. V. 271) w wyk. Waltera Giesekinga. Col. LX 559—562.

---

*) pisząc „nowa" igła mamy na myśli używanie danej igły raz jeden tylko, do danej strony płyty, zresztą w myśl przykazań wszystkich wytwórni igieł gramofonowych.

d) Sonata B-Dur (K. V. 570) w wyk. Waltera Giesekinga. Col. LX 572—573.

e) Sonata e-moll (K. V. 304) w wyk. J. Szigeti'ego. Col. LX 604.

f) Divertimento Es-Dur (K. V. 563) na skrzypce, altówkę i wiolonczelę w wyk. Tria Pasquier. Col. DX 742—746.

7. L. Boccherini: Koncert B-Dur na wiolonczelę w wyk. Pablo Casals'a z tow. Lond. Ork. pod dyr. Londona Ronalda. H. M. V. DB 3056—3058.

8. J. Haydn: a) Symfonia Es-Dur Nr. 99 w wyk. Lond. Filh. pod dyr. Tomasza Beechama. Col. LFX 431—433.

b) Symfonia B-Dur Nr. 102 w wyk. Bostońskiej Ork. pod dyr. S. Kussewickiego. H. M. V. DB 3125—3127.

c) Kwartet f-moll op. 20 Nr. 5 w wyk. zespołu „*Roth String Quartet*". Col. LX 608—610.
(na szóstej stronie: J. Haydn: Menuet z kwartetu D-Dur op. 76 Nr. 5.

9. L. van Beethoven: a) Symfonia D-Dur op. 36 pod dyr. T. Beechama. Col. LX 586—589.

b) Koncert skrzypcowy D-Dur op. 61 w wyk. Br. Hubermana z tow. ork. pod dyr. Georga Szell'a (Cadenza Joachima). Col. LX 509—513.
(na dziesiątej stronie J. S. Bach: Sarabanda i Double z partity h-moll Nr. 1).

c) Koncert skrzypcowy D-Dur op. 61 w wyk. Fritza Kreislera (nowe nagranie!) z tow. Filh. Lond. pod dyr. Johna Barbirolli. H. M. V. DB 2927—2931 oraz DBS 2932.

d) Sonata cis-moll (księżycowa) op. 27 Nr. 2 w wyk. Ignacego Paderewskiego. H. M. V. DB 3123—3124.
(jako dodatek I. Paderewski: Menuet).

e) Sonata cis-moll (księżycowa) op. 27 Nr. 2 w wyk. Egona Petri. Col. LX 602—603.
(jako dodatek na czwartej stronie Fr. Liszt: Etiuda Des-Dur).

f) Kwartet Es-Dur op. 127 w wyk. zesp. Busch'a. H. M. V. 3044 — 3048.

g) Kwartet B-Dur op. 130 w wyk. Budapeszteńskiego Kwartetu. H. M. V. DB 2239—2243.

10. G. Rossini: Uwertura do op. Semiramida w wyk. New-Yorskiej Ork. pod dyr. Artura Toscanini'ego. H. M. V. DB 3079—3080.

11. Fr. Schubert: a) Kwartet d-moll Nr. 14 (Śmierć i dziewczyna). Col. LX 590—593 oraz LXS 594.

b) Der Musensohn i Des Fischers Liebesglück — pieśni w wyk. Elisabeth Schumann. H. M. V. DA 1545.

c) Litanei i Liebesbotschaft (Schwanengesang Nr. 1) w wyk. Elisabeth Schumann (po niemiecku). H. M. V. DA 1546.

12. H. Berlioz: Uwertura Król Lear w wyk. ork. B. B. C. pod dyr. A. Boulta. H. M. V. DB 3093—3094.
(jako dodatek A. Borodin: Marsz połowiecki z op. Książę Igor).

13. J. Brahms: Symfonia D-Dur Nr. 2 op. 73 pod dyr. T. Beechama. Col. LX 515—519.
14. O. Nicolai: Uwertura do op. Wesołe kumoszki z Windsoru w wyk. Lond. Filh. pod dyr. T. Beechama. Col. LX 596.
15. R. Wagner: Wstęp do op. Śpiewacy Norymberscy pod dyr. T. Beechama. Col. LX 557.
16. Cl. Debussy: Suita „The Children's Corner" w wyk. Waltera Giesekinga. Col. LX 597 oraz LB 33.
17. C. Saint-Saens: Aria z op. Samson i Dalila (III akt.) w wyk. Georges Thill'a (tenora). Col. LFX 430.
18. C. Franck: La Procession w wyk. Enrico Caruso. H. M. V. DB 3078. (z drugiej strony Ch. Gounod: Aria z II-go aktu op. Królowa Saba).
19. Ch. Gounod — transkr. Fr. Liszta: Walc z op. Faust w wyk. Egona Petri. Col. LX 520.
20. Jean Françaix: Concertino na fortepian i orkiestrę w wyk. kompozytora (fortepian) z tow. Filharmonii Berlińskiej pod dyr. Leo Borcharda. Telefunken E 2175.

(Jest to ten sam utwór, który w poprzednim numerze „Muzyki Polskiej" poddał ostrej krytyce p. Michał Kondracki — przyp. Red.).

ALBERT ROUSSEL (1869—1937)

W ubiegłym miesiącu zmarł we francuskiej miejscowości kuracyjnej Royan znany francuski kompozytor Albert Roussel. Urodzony w r. 1869, poświęcił się pierwotnie karierze oficerskiej i w r. 1887 wstąpił do szkoły marynarki wojennej. Siedem lat później, w r. 1894, po licznych podróżach morskich, zwrócił swe zainteresowania wyłącznie ku muzyce. Po studiach kompozytorskich u V. d'Indy'ego, był w latach 1902 do 1913 nauczycielem kontrapunktu w Schola Cantorum.

Z chwilą śmierci Alberta Roussela muzyka francuska straciła jednego z najoryginalniejszych i najwybitniejszych przedstawicieli nowszej generacji. Jako rodowity Francuz uosabiał najlepsze cechy swej ojczyzny. Wśród kompozytorów francuskich zdobył sobie zupełnie samodzielne stanowisko. Wybrał swoją drogę sam, szedł nią samotnie, nie należąc do żadnej szkoły, do żadnej grupy, nie związany z żadnym kierunkiem. Ze stylistycznych możliwości, które podawały mu przeszłość i teraźniejszość wybierał to, co w danej chwili wydawało mu się najodpowiedniejszym dla urzeczywistnienia swych artystycznych intencyj. Jako prawdziwy Francuz, władał doskonale subtelną kolorystyką impresjonizmu — pokazał to już w balecie „Le festin de l'araignée". Jednak nie zgubił i nie zatrzymał się w tym kierunku: posiadał zdolność i siłę do wkroczenia poza stronę programową i ilustracyjną, poza czynniki impresjonistyczne — w zakres muzyki absolutnej. Wymienić należy przepiękną „Serenadę" na flet, harfę, skrzypce, altówkę i wiolonczelę, Trio fletowe ze swoją filigranową subtelnością, trzy poważne symfonie, wzrastające aż do

owej wspaniałej g-moll, monumentalne dzieło chóralne „Psalm 80" z niezapomnianym, genialnie wprost uduchowionym pianissimo — w zakończeniu.

Nie tylko wszystkimi formami muzycznymi (teatralnymi, symfonicznymi i kameralnymi) władał Roussel po mistrzowsku, ale poza tym potrafił je wypełnić w sposób naprawdę doskonały — t r e ś c i ą. Jakikolwiek też temat sobie wybrał, zawsze twórczość jego była nacechowana znakiem bezkompromisowej wewnętrznej konieczności. I każdy utwór jego ma w sobie dlatego coś przekonywującego, coś fascynującego.

Czasy wojskowe, czasy podróży do kolonij francuskich, pozostawiły w nim tęsknotę za morzem i obcymi krajami: spotykamy się z tym w „Les Invocations" i w „Pour une fête de printemps". To ostatnie dzieło wykazuje charakterystyczną zmianę. Roussel używa w tym symfonicznym utworze systematycznie bitonalności, jednak łagodzi szorstkość dysonansów z wielką zręcznością za pomocą wyszukanych efektów dźwiękowych, tak, jakby chciał młodym kompozytorom pokazać, że można się posługiwać tymi niebezpiecznymi środkami — bez szkody dla piękna.

Na czele francuskiej produkcji operowej stanął swoim opera-baletem „Padmâvatî", najpoważniejszym dziełem scenicznym ostatnich dwudziestu lat. Znamiennym u Roussela jest to, że z wiekiem siły twórcze nie zmniejszały się, wprost przeciwnie wzrastały do coraz to większych wyżyn. Był on dla współczesnej francuskiej muzyki — prawdziwym *„chef de file"*.

J. P.

POWSZECHNY FESTIWAL SZTUKI POLSKIEJ W WARSZAWIE

Z inicjatywy sfer artystycznych stolicy odbędzie się w Warszawie w dniach od 2 do 10 października r. b. Pierwszy Powszechny Festiwal Sztuki Polskiej.

Festiwal ten ma na celu pogłębić zainteresowanie sztuką a przede wszystkim udostępnić uczestnikom z poza stolicy skorzystanie z imprez artystycznych Warszawy, w normalnych warunkach im niedostępnych.

Na program Festiwalu złożą się wszystkie dziedziny sztuki. Dla uczestników Festiwalu udostępnione będą wszystkie muzea, zbiory i specjalnie zorganizowane wystawy: sztuki ludowej, malarstwa współczesnego, dzieł Wyczółkowskiego, książki, fotografii i t. p. Wszystkie teatry stołeczne opracowują specjalny program, m. in. w Teatrze Polskim będzie grana sztuka Iwaszkiewicza „Lato w Nohant" (osnuta na tle życia Chopina). W sali Polskiej Akademii Literatury odbędą się wieczory literackie z udziałem wybitnych pisarzy współczesnych. Na Rynku Starego Miasta uruchomiony będzie kiermasz artystyczny oraz odegrane będzie widowisko popularne „Przekupka warszawska" w opracowaniu E. Poredy, z ilustracją muzyczną J. Maklakiewicza. Z różnych punktów miasta zorganizowane będą barwne pochody propagandowe. Na Rynku St. Miasta, w Parku Ujazdowskim i w Ogrodzie Saskim zorganizowane będą koncerty popularne na wolnym powietrzu.

Muzyczne hasło Festiwalu, które poprzedzać będzie wszelkie festiwalowe imprezy skomponował Jan Maklakiewicz.

W czasie Festiwalu organizowane będą z całej Polski pociągi popularne do

Warszawy. Znaczne zniżki kolejowe umożliwią przyjazd do Warszawy i skorzystanie z Festiwalu nawet najuboższym.

Pragnąc młodzieży z wyższych klas szkół średnich umożliwić uczestniczenie w Festiwalu, Ministerstwo W. R. i O. P. zezwoliło na zwolnienie od zajęć szkolnych w ciągu 2—3 dni młodzieży, udającej się pociągami popularnymi do Warszawy.

Jednocześnie Ministerstwo zezwoliło na udzielanie funkcjonariuszom państwowym w czasie Festiwalu urlopów okolicznościowych do Warszawy.

Biuro Festiwalu mieści się w Warszawie przy ul. Wierzbowej. Tel. 205-19 i 666-44.

Protektorat nad I-ym Festiwalem Sztuki Polskiej objęli: Min. W. R. i O. P. Prof. Dr. Wojciech Świętosławski, generał broni Kazimierz Sosnkowski, Prez. m. st. Warszawy Min. Stefan Starzyński. Prezydium Komitetu stanowią: prezes Wacław Sieroszewski, wiceprezes August Zaleski, Władysław Jaroszewicz, sekr. gen. Stanisław Lorentz, skarbnik Jan Piątek.

Sprawy muzyczne zostały powierzone specjalnej sekcji, w skład której weszli: Rektor E. Morawski — przewodniczący, T. Ochlewski — wice-przewodniczący, dyr. R. Chojnacki — członek prezydium, dyr. W. Cichocki, S. Natanson, dyr. E. Rudnicki, B. Rutkowski, mjr. B. Sidorowicz, H. Markiewicz.

Program produkcji muzycznych Festiwalu, poświęconych wyłącznie muzyce polskiej, przedstawia się następująco:

Sobota 2 października 1937 r.
godz. 20.00 — Konserwatorium.
Koncert inauguracyjny

Wykonawcy: E. Bandrowska-Turska (śpiew), Henryk Sztompka (fortepian), J. Szamotulska (akompaniament).

Program: Utwory fortepianowe Chopina, Pieśni: Moniuszki, Szymanowskiego, Perkowskiego, Łabuńskiego, Maliszewskiego, Nawrockiego.

Niedziela 3 października 1937 r.
godz. 10.30 — Katedra Św. Jana.

Uroczysta Suma, podczas której śpiewy gregoriańskie wykona Chór Katedralny pod dyr. ks. H. Nowackiego.

godz. 15.00 — Filharmonia Warszawska
Koncert symfoniczny

Wykonawcy: Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Warszawskiej; J. Oziminski (dyr.), A. Szlemińska (śpiew), W. Małcużyński (fortepian), K. Wiłkomirski (wiolonczela).

Program: Karłowicz: „Odwieczne pieśni", Chopin: Koncert fortepianowy f-moll, Różycki: „Stańczyk", Maklakiewicz: Koncert wiolonczelowy, Moniuszko i Żeleński: Arie z oper „Nowy Don Kiszot", „Verbum nobile", „Goplana", „Janek".

poniedziałek 4 października 1937 r.
godz. 9.00 — Kościół Św. Krzyża.

Msza Święta, podczas której Br. Rutkowski wykona utwory organowe Surzyńskiego: Fantazję na temat „Święty Boże" i Nowowiejskiego: Finale z IX Symfonii.

godz. 20.00 — Sala Konserwatorium.
Koncert Ormuzu

Wykonawcy: E. Bender (śpiew), J. Ekier (fortepian), „Kwartet Polski" (E. Umińska, T. Ochlewski, M. Szaleski, Z. Adamska) z udziałem J. Wysockiej-Ochlewskiej (fortepian), I-sze Warszawskie Miejskie Koło Śpiewacze pod dyr. T. Czudowskiego, J. Lefeld (akompan.).

Program: Pieśni ludowe w opracowaniu na chór mieszany: Czerniawskiego, Kazury i Sikorskiego, Utwory fortepianowe Chopina, Pieśni Moniuszki i Niewiadomskiego, Kwintet Zarębskiego.

Wtorek 5 października 1937 r.
godz. 9.00 — Kościół Zbawiciela.

Msza Święta, podczas której Chór Kościoła Zbawiciela pod dyr. A. Karnaszewskiego wykona Moniuszki: Mszę „piotrowińską" i „Ojcze nasz".

godz. 20.00 — Filharmonia Warszawska.
Koncert Symfoniczny poświęcony twórczości Karola Szymanowskiego.

Wykonawcy: Orkiestra Symfoniczna i Chór Polskiego Radia, G. Fitelberg (dyr.), E. Bandrowska-Turska (śpiew), I. Dubiska (skrzypce).

Program: II Symfonia, I Koncert skrzypcowy, Pieśni zaczarowanej księżniczki, Pieśń Roxany, Zulejka, Kołysanka Dzieciątka Jezus, „Harnasie".

Środa 6 października 1937 r.
godz. 9.00 — Kościół Św. Aleksandra.

Msza Święta, podczas której I. Bardy, T. Mazurkiewiczowa, T. Łuczaj (śpiew) i J. Chwedczuk (organy) wykonają utwory dawnej muzyki polskiej: Mielczewskiego: „Veni Domine", Różyckiego: „Magnificemus' — Concerto na 3 głosy i organy.

godz. 20.00 — Konserwatorium.
Koncert Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej.

Wykonawcy: I. Faryaszewska (śpiew), Z. Drzewiecki (fortepian), Kwartet Smyczkowy Polskiego Radia (S. Włodarski, E. Skowroński, H. Trzonek, R. Halber), Trio fortepianowe (S. Nadgryzowski, S. Tawroszewicz, Z. Adamska).

Program: Żeleński: Wariacje na kwartet smyczkowy, Paderewski, Friemann, Lefeld, Szopski, Szymanowski, Perkowski, Łabuński: Pieśni, Panufnik: Trio fortepianowe; Chopin, Szymanowski, Ekier i Maciejewski: Utwory fortepianowe.

Czwartek 7 października 1937 r.
godz. 9.00 — Kościół Św. Anny.

Msza Św., podczas której Chór Akademicki „Ambrosianum" pod dyr. K. Hardulaka wykona „Litanię Ostrobramską" Moniuszki.

Godz. 20.00 — Filharmonia Warszawska.
Koncert Symfoniczny

Wykonawcy: Orkiestra Symfoniczna Pol. Radia, G. Fitelberg (dyr.), Z. Rabcewiczowa (fortepian) i W. Wermińska (śpiew).

P r o g r a m: M. Karłowicz: „Epizod na maskaradzie", Chopin: Koncert f-moll, B. Woytowicz: Poemat żałobny, Cz. Marek: „Na wsi" — pieśni na sopran z orkiestrą, S. Wiechowicz: „Chmiel".

Piątek 8 października 1937 r.
godz. 9.00 — Kościół O. O. Karmelitów.

Msza Św. podczas której Chór Kościoła Zbawiciela pod dyr. A. Karnaszewskiego wykona motety Dobrzyńskiego i Chwaliboga. F. Rączkowskiego „Warjacje" na organy wykona autor.

godz. 20.00 — Filharmonia Warszawska.
Koncert Symfoniczny.

W y k o n a w c y: Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Warszawskiej, W. Bierdiajew (dyr.), E. Umińska (skrzypce), J. Turczyński (fortepian).

P r o g r a m: W. Maliszewski „Legenda o Borucie", R. Palester — Uwertura, M. Karłowicz: Koncert skrzypcowy, E. Morawski: „Świtezianka", I. Paderewski: Fantazja polska.

Sobota 9 października 1937 r.
godz. 9.00 — Kościół Św. Krzyża.

Msza Święta, podczas której Chór Świętokrzyski pod dyr. ks. J. Orszulika wykona utwory chóralne Zieleńskiego, Gomółki i Gorczyckiego; Utwory Mikołaja z Radomia i Marcina Leopolity na organy wykona S. Możdżonek.

godz. 16.00 — Sala „Wielkiej Rewii".
Koncert Popularny Polskiego Radia.

W y k o n a w c y: Mała orkiestra i Chór Polskiego Radia, Z. Górzyński (dyrekcja), J. Godlewska, W. Ruśkiewiczowa, A. Szlemińska, K. Czekotowski, M. Janowski, J. Klimaszewski (śpiew).

P r o g r a m: Utwory: Rybickiego, Popiela, Rudnickiego i Nawrota.

godz. 20.00 — Konserwatorium.
Koncert Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki.

W y k o n a w c y: Poznański Chór Katedralny pod dyr. ks. dra W. Gieburowskiego, Zespół smyczkowy z organami Państwowego Konserwatorium Muzycznego pod dyr. T. Kiesewettera.

P r o g r a m: Utwory chóralne: Szamotulskiego, Gomółki, Zieleńskiego, Gorczyckiego, Paszkiewicza, Pękiela; Gieburowskiego, Kromolickiego i Szeligowskiego; utwory instrumentalne: Zieleńskiego — „Fantazje", Jarzębskiego — „Nova casa".

Niedziela 10 października 1937 r.
godz. 10.30 — Katedra Św. Jana.

Uroczysta Suma, podczas której Poznański Chór Katedralny pod dyr. ks dra W. Gieburowskiego wykona „Missapulcherrima" Pękiela. Przy organach — Br. Rutkowski.

godz. 15.00 — Filharmonia Warszawska.

Koncert Symfoniczny (zakończenie cyklu koncertów).

Wykonawcy: Orkiestra Symf. Filharmonii Warsz., M. Mierzejewski (dyr.), Zespół Połączonych Warszawskich Miejskich Kół Śpiewaczych pod dyr. T. Czudowskiego, M. Karwowska (śpiew) i P. Lewiecki (fortepian).

Program: Noskowski: „Grajek wędrowny" na sopran, chór miesz. i ork. symf., Nowowiejski: Aria z op. „Legenda Bałtyku", Różycki: „Rajski ptak", Koncert fortepianowy, K. Sikorski: II Symfonia, A. Szałowski: Uwertura.

SPRAWOZDANIA

Ł. Kamieński, Kaszebście Nuti, śpiew i fortepian, zeszyt II. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1936, str. 16 + 6 tłum. niem.

Nie małą niespodzianką było pojawienie się pierwszej serii publikacji „Pieśni ludu pomorskiego", Toruń 1936, gdzie autor ze stosunkowo małej ilości miejscowości przytoczył bardzo obfity materiał etnograficzny, dzięki czemu udowodnił, jak nieuzasadnioną była dotychczasowa opinia o małym zamiłowaniu do śpiewu ludu pomorskiego. Jakkolwiek opracowania artystyczne pieśni ludowych są zawsze pożyteczne i pożądane, to w niniejszym wypadku publikacja taka zyskuje na specjalnym znaczeniu. O sposobie opracowania informuje nas sam autor we wstępnych uwagach w następujący sposób: „Stawiając sobie jako cel uwydatnienie w kostiumie harmoniczno-kontrapunktycznym walorów poszczególnym pieśniom właściwych i dla nich charakterystycznych, należało nasamprzód przestrzegać zasady nienaruszalności oryginałów, a następnie przykroić szaty na ich miarę, nie zaś przykrawać, jak to nieraz bywa, oryginały na miarę narzuconych szat". W związku z przestrzeganiem tej zasady pozostaje prosta struktura harmoniczna towarzyszenia fortepianowego, mająca swój odpowiednik w budowie samych melodyj, wykazujących wybitne nastawienie harmoniczne z zupełnie jasnym podkreśleniem swych właściwości funkcyjnych. Z tego też powodu wszelkie usiłowania w kierunku komplikacji podłoża harmonicznego nie byłyby wskazane, albowiem mogłyby przynieść skutek ujemny, osłabiając integralne zespolenie podłoża z melodią. W układzie formalnym opiera się autor na pierwotnej podstawie ludowej, t. zn. stosuje budowę zwrotkową, dodając jedynie przygrywki i zakończenie instrumentalne, tworzące dobre ramy formalne. Niekiedy, jak w bardzo zgrabnie opracowanej pieśni „Kaczki na rzece", wprowadza wstawkę instrumentalną oraz rodzaj kody, dzięki czemu powstaje piękna konstrukcja, gdzie 8-zwrotkowa forma opiera się na czterokrotnym pojawieniu się dwuczłonowego ujęcia. Ponadto do zwartości formy piosenek przyczynia się przestrzeganie jednolitości motywicznej w towarzyszeniu.

Stanisław Wiechowicz. Dwie pieśni na chór mieszany à capella, 1. W dzikim boru, 2. Matulu moja. Z wydawnictw im. K. T. Barwickiego w Poznaniu 1934, str. 11. Dwie pieśni na chór mieszany a capella, 1. Kukułeczka, 2. Pragną oczki. Z wydawnictw im. K. T. Barwickiego w Poznaniu 1936, str. 8.

Autor należy do rzędu tych kompozytorów, którzy, zdając sobie dobrze

sprawę ze stosunków w naszych kołach śpiewaczych, a w związku z tym z możliwościami wykonawczymi naszych chórów, starają się zasilać repertuar chóralny utworami nieprzekraczającymi wprawdzie tych możliwości, a jednak utrzymującymi się na godnym szacunku poziomie artystycznym. Że wśród dorobku kompozytorskiego autora znalazło się sporo opracowań pieśni ludowych, świadczy to o rzetelnym zrozumieniu znaczenia, jakie posiada zdrowy pokarm duchowy dla szerszych mas śpiewaczych. Prawdopodobnie mało jest u nas jednostek, które by nie podzielały sądu, że wobec bogactwa naszej muzyki ludowej, nasza pieśń chóralna powinna w pierwszym rzędzie szukać oparcia w pieśni ludowej, sięgając bądź to bezpośrednio do jej materiału, bądź to czerpiąc z niej drogą jej oddziaływania. Lecz nawet przy ograniczeniu się do surowca ludowego, możliwości w jego opracowaniu są wprost niewyczerpane, ponieważ rozpiętość jakościowa opracowań jest bardzo wielka, sięgając od najprostszych układów zwrotkowych aż do granicy przekomponowania, przy czym ilość i jakość środków niema tu żanych ograniczeń, byle tylko ich zastosowanie było rzeczywiście w odnośnym wypadku uzasadnione. Wymienione powyżej pieśni wykazują pod względem formalnym strukturę bardziej złożoną. Nawet przy posługiwaniu się koncepcją zwrotkową („W dzikim boru") rozszerza kompozytor pierwotną zwrotkę ludową przy pomocy zasady rozwojowej, posługując się przy tym zręcznie imitacjami. Przeważnie jednak wykorzystuje autor zmienną formę zwrotkową, w której w piękny sposób przychodzi do znaczenia gradacja ruchu, przyczyniająca się do logicznego rozwoju formy. Jakkolwiek autor posiada rzetelny zmysł formy, to jednak w szczegółach pieśni jego nasuwają pewne zastrzeżenia. W opracowaniach o przewadze faktury homofonicznej daje się bowiem odczuwać dość słaba projekcja melodycznych sil podstawy (melodii) ludowej na innę głosy, co powoduje anemiczne lub mało przekonywujące wygięcie linij. Harmonika niekiedy cierpi na zbyt wielkie ujednostajnienie swych postępów, przy czym na dłuższych nawet odcinkach pojawiają się połączenia, które już dziś nie mówią o oryginalności pomysłów harmonicznych. Ponadto niekiedy ciekawe skojarzenia wstępne, pomimo szerokiego rozbudowania pieśni, nie zawsze znajdują w dalszym jej przebiegu należyte wykorzystanie i rozwinięcie, wskutek czego nie zyskują takiego znaczenia, jakie posiadałyby w wypadku wciągnięcia ich do współpracy z innymi czynnikami tektonicznymi.

Feliks Nowowiejski. Motet „Ave mundi spes Maria" op. 18 nr. 5, na tle melodii ks. Grzegorza Gorczyckiego na chór męski à capella. Nakład i własność kompozytora, Poznań 1934, str. 4.

Jest to piękna i solidnie wypracowana kompozycja, świadcząca o należytym zrozumieniu stylu motetowego. Cechuje ją przejrzysta faktura polifoniczna, która dała kompozytorowi możność zręcznego wykorzystania kunsztownych jej środków, oraz, pomimo naturalnego ścieśnienia głosów męskich, przyczyniła się do rozwinięcia szerszych, dobrze ze sobą skoordynowanych linij. Jedynym zastrzeżeniem, jakie nasuwa niniejszy utwór, jest zastosowanie wewnątrz niego kilku postępów równoległych kwint (oczywiście świadomie), które niepotrzebnie wprowadzają niewłaściwe elementy do kompozycji. Dlatego więc przy następnym wydaniu tego motetu należałoby odnośne miejsce ująć stanowczo inaczej.

Neues Beethoven — Jahrbuch. Henry Litolff's Verlag, Braunschweig, 1937.

Niniejsza książka (stron 223) jest zbiorem szeregu prac, związanych głównie z osobowością i sztuką Beethovena. Poczet tych studiów otwiera artykuł o dwóch nieznanych symfoniach Haydna: D-dur *) i Es-dur, znajdujących się w posiadaniu książęcej Biblioteki w Ratysbonie. Analiza potraktowana jest dość obszernie, odsłaniając sporo ciekawych rysów genetyczno-konstrukcyjnych. Autor, wybitny muzykolog monachijski, Adolf Sandberger (pod którego redakcją wyszła właśnie owa książka), zaznacza, że obie te symfonie były już wykonywane — pierwsza w Wiedniu, Monachium i Strasburgu, druga w Stuttgardzie, Frankfurcie i Berlinie.

Następny artykuł, pióra M. André Pols'a, traktuje o pochodzeniu Beethovena. Punkt ciężkości studium tkwi w tezie, iż dziadek genialnego muzyka, Ludwik van Beethoven, urodził się nie w Antwerpii, lecz w Mecheln w Prusach Wschodnich. Ta, o zasadniczym znaczeniu korektura, nastąpiła dopiero przed dziesięciu laty, przez dłuższy więc czas wszyscy biografowie Beethovena — powtarzając błędną informację Leo de Burbure, historyka muzyki bądź co bądź dużego formatu — wskazywali właśnie na Antwerpię, jako miejsce urodzenia dziadka mistrza. Bliżej interesujący się owym problemem znajdzie w pracy tej niejeden ciekawy szczegół, dotyczący flamandzkich przodków Beethovena.

Z innych studiów, figurujących w Roczniku a zasługujących na wyróżnienie, należy wymienić: dłuższą pracę o wątkach motywiczno-konstrukcyjnych sonat Beethovena, ilustrowaną licznymi przykładami nutowymi, rozważania natury stylistycznej w odniesieniu do dzieł Mistrza z Bonn oraz studium p. t. „Hans von Bülow und Beethoven".

Interesujący przegląd książek muzycznych z ostatnich dwóch lat znajdujemy w rozdziale, zatytułowanym „Bücherschau" (pióra również A. Sandbergera). Oto gwoli zorientowania czytelnika w owych publikacjach przytaczamy kilka ciekawszych dzieł. Na wzmiankę zasługuje tu w pierwszym rzędzie imponująca książka znanego muzykologa Hansa Joachima M o s e r a p. t. „H e i n r i c h S c h ü t z s e i n L e b e n u n d W e r k" (Kassel 1936).

Dużą wartość przedstawia niewątpliwie zbiór listów L e o p o l d a M o z a r t a do córki, opracowany przez P a n n g a r t n e r a (Salzburg — Leipzig, Verlag Anton Pustet). Zbiór ten zawiera ponad 100 nieznanych listów.

Z innych nowości wydawniczych autor omawia: Wernera B o l l e r t a Studium o włoskiej operze komicznej, G u r l i t t a niewielkie, lecz treściwie i zajmująco napisane dziełko o Janie Seb. Bachu, P. G r a d e n w i t z a pracę o Janie Stamitzu, kilka nowych publikacyj o Beethovenie (m. in. Arnolda S c h e r i n g a „Beethoven und die Dichtung", Berlin 1936), o Wagnerze, Liszcie (Hansa E n g e l a), Brahmsie (Konrad H u s c h k e s „F r a u e n u m B r a h m s" — Karlsruhe, 1936), dalej B u s o n i e g o „B r i e f e a n s e i n e F r a u", P. S t e f a n a studium o genialnym A r t u r z e T o s c a n i n i m (Wien, 1936) i t. d.

---

*) Opubl. w „Münchner Haydn-Renaissance".

Książkę uzupełniają: bogata bibliografia beethovenowska za okres 1933—36, opracowana przez Philippa Lascha, zestawienie utworów Beethovena, nie figurujących w zbiorowej edycji Breitkopfa, oraz artykuł o rękopisach beethovenowskich, będących w posiadaniu jednej z rodzin wiedeńskich.

J. Pr.

Z PRASY

REPREZENTACYJNY BALET

Od czasu do czasu dochodzą nas różne niepokojące wieści o polskim „reprezentacyjnym" balecie, który na gwałt montuje się i szykuje do wielkiego tournee zagranicznego. Na balet ten wydano już podobno około pół miliona złotych, t. j. sumę, za którą możnaby dobre kilka sezonów prowadzić Filharmonię Warszawską. Dla ilustracji zaniepokojenia, jakie budzi ta sprawa w opinii publicznej, przytaczamy charakterystyczny głos „Prosto z Mostu" (Nr. 33):

> „Prasa warszawska pełna jest notatek, artykulików i wywiadów reklamowych z racji przyjazdu do Polski znanej tancerki, Bronisławy Niżyńskiej, którą dyr. Szyfman sprowadził jako organizatorkę baletu „reprezentacyjnego" na wyjazd do Paryża. Niżyńska jest widocznie urodzoną optymistką, bo zapewnia reporterów, że trzy miesiące zupełnie jej wystarczy do wyszkolenia zespołu i zaćmienia wszystkich konkurentów na wystawie paryskiej. Podobnie mówili architekci pawilonu polskiego na tę wystawę i wiadomo na czym się skończyło.
>
> Występ na łapu capu skleconego baletu polskiego („reprezentacyjnego") zapowiada się więc jako jeszcze jeden pokaz polskiej blagi. W kraju jakiego takiego baletu nie mamy. Balet Opery Warszawskiej znajduje się w stanie ostatecznego upadku. Nie mógł się dotąd zdobyć na wystawienie „Harnasiów" Szymanowskiego. Szkoła baletowa przy Operze zamiera. Ale na wystawę paryską pojedziemy, a jakże! Pokażemy tam to, czego u siebie nie mamy. W trzy miesiące stworzymy ekstraordynaryjny balet i będzie w Paryżu hopkać. Przecież na kolejach polskich także nie kursuje ani jedna taka lokomotywa o opływowych, aerodynamicznych kształtach, jaką wystawiamy w Paryżu, mydląc oczy cudzoziemcom.
>
> Otóż, wydaje się nam, że warto by zaczynać od drugiego końca. Naprzód solidnie popracować w kraju, podnieść balet z upadku, na stałe zaangażować do Warszawy wybitnych tancerzy polskich tułających się za granicą, odrodzić szkołę baletową, a potem myśleć o „reprezentacyjnych" wycieczkach. I z pewnością pieniądze (ponoć znaczne) przeznaczone na ekskursję baletową do Paryża, która musi się skończyć fiaskiem, lepiej by przeznaczyć na systematyczną pracę w Polsce".

Stanowisko recenzenta muzycznego w „Kurierze Porannym" objął Zygmunt Mycielski, kompozytor, ex-prezes Stowarzyszenia Kompozytorów Polskich w Paryżu. A więc, zdaje się, przybył Warszawie jeszcze jeden krytyk muzyczny „z prawdziwego zdarzenia". Nie mamy ich wielu: przeważają u nas recenzenci minorum gentium, starsi panowie, którzy nie bardzo orientują się w tym, co słyszą (obyż tylko byli mniej apodyktyczni!), młodsi panowie, którzy nie bardzo lubią namyślać się nad tym, co piszą, muzykujący literaci etc. No, ale, „postawmy" na Mycielskiego i posłuchajmy narazie jego inauguracyjnej, dziewiczej mowy („Kurier Poranny" Nr. 252):

> „Mam pisywać o dziwnej, egzotycznej i nieznanej rzeczy. Dziwniejszej niż trojaczki w Patagonii, bardziej egzotycznej niż morskie węże sierpniowe, tak mało znanej, że nawet ludzie, których się często spotyka, zadają pytania pełne rozczulającej ignorancji. Mam pisywać o muzyce, pisywać, nie wiem do kogo. Przede wszystkim więc szukam czytelników i myślę o tym, że może jakiś dobry człowiek mnie przeczyta. Jeden z niewielu sprawiedliwych, któremu muzyka leży na sercu.
>
> Dużo rzeczy leży nam na sercu. Nie od dziś. Człowiek już tak stworzony, że jego życie osobiste i życie zbiorowe przeplatają troski. Układają się one różnie i byłoby cicho o człowieku na świecie, gdyby nie najpiękniejsza z możliwości naszych, sztuka. Sprzed trzystu wieków dotrwały naszych czasów dzieła człowieka jaskiniowego, z epoki paleolitycznej. Dzisiaj klasyfikujemy podziw i wzruszenie, i staramy się poznać bliżej źródła tego instynktu, który każe człowiekowi tworzyć. Mierzymy z pewną ścisłością postęp techniczny i naukowy. Ale dziedzina sztuk pięknych pozostaje zawsze równie niewymierną jak wtedy, gdy w grotach Fond de Gaume czy Altamira człowiek pokrywał ściany malowidłami i płaskorzeźbą.
>
> Nie wszystkie kraje i rasy doceniają znaczenie sztuki. Ukuto sporo frazesów o jej godności, gdy tymczasem nie chodzi wcale o jakąś specjalną dziedzinę kultu, ale o życie codzienne. Sztuka tylko tam kwitnie, gdzie jest potrzebą przeciętnie kulturalnej jednostki.
>
> U nas pojawiają się już w oficjalnych oświadczeniach zdania, świadczące o tym, że znaczenie kultury jest brane pod uwagę w stopniu równorzędnym z innymi działami życia narodowego. Ustępy z deklaracji płk. Koca i z przemówień Marszałka Śmigłego-Rydza są tego dowodem. Chodzi więc o to, by ogół społeczeństwa odczuł w praktyce ten z góry płynący prąd, mogący nas z czasem postawić na jednej kulturalnej płaszczyźnie z krajami o bujnej teraźniejszości w dziedzinie twórczości duchowej.
>
> Jeżeli twierdzisz, czytelniku, że „kochasz" lub tylko „lubisz" muzykę, to pomyśl najpierw, które piętro twojej duszy się wzrusza. Bo jesteśmy złożeni z kostek i z pięter i z zakamarków rozmaitych. Rozmaicie się to porusza, a w którymś miejscu jest klapka, która

wibruje na muzykę. Wejściem do tego miejsca jest ucho. Tędy idą hałasy z całego świata, hałasy miasta i wsi, tędy idą wszystkie cisze. Kto chce słuchać muzyki, musi najpierw wyczyścić wszystkie hałasy i dopiero wtedy słuchać. Muzyka kładzie się w ciszy, ona jest gruntem, jak białe płótno dla malarza, i więcej, bo cisza jest częścią składową muzyki. Nie chcę mówić inaczej niż prosto, od strony słuchacza, który twierdzi, że „lubi muzykę". Tego słuchacza mam skłaniać ku sztuce o której najtrudniej pisać, bo nie pomoże nam ani obrazek ani słowo, i trzeba tylko słuchać uważnie jak w ciszy płynie potok rozmaitych brzmień i tonów".

POLEMIKA WALLDORF — GLIŃSKI

Lojalność obowiązuje... nawet wobec p. Glińskiego, który nie zawsze lojalnym być potrafi... W imię więc lojalności stwierdzamy, że na przedrukowany przez nas z Nr. 26 „Prosto z Mostu" artykulik Jerzego Walldorfa p .t. „Artykuły... z rozmów" atakujący p. Glińskiego odpowiedział p. Gliński listem do redaktora „Prostu z Mostu" w Nr. 27 tego pisma. Pan Walldorf zareplikował na to artykulikiem „Gdybyś w mateczniku siedział" („Pr. z Mostu" Nr. 28) na co znów p. Gliński odpowiedział drugim listem do redaktora („Pr. z Mostu" Nr. 29). Przebiegu całej polemiki referować tu nie będziemy — kto ciekaw, niech przeczyta w „Prosto z Mostu". Zaznaczamy jedynie, że powyższe umieszczamy li tylko aby uczynić zadość lojalności dziennikarskiej, od której zresztą mogłyby nas zwolnić naiwne a zgoła nie wersalskie pogróżki p. G. w ostatnim numerze „Muzyki" Nie chcemy jednak przejmować pieniackich i nielojalnych metod redaktora „Muzyki" nie chcemy również wdawać się w jałowe dyskusje z nim. Jest to niewskazane jeszcze dla tego, że wszelkie nawet najbardziej dla siebie niepochlebne polemiki pan Gliński traktuje jako dobrą reklamę dla swego pisma, z upodobaniem przeciągając je w nieskończoność.

KONSERWATORIUM POD OBSTRZAŁEM

W Nr. 256 „Kuriera Porannego" p. Stefan Kisielewski, kontynuując akcję, rozpoczętą na łamach tegoż pisma na wiosnę przez p. Stanisława Szpinalskiego, wytacza armatki przeciwko klasom śpiewu Konserwatorium Warszawskiego, zarzucając im niski poziom i marnowanie młodych talentów. Oto parę cytat:

„Na wiosnę ukazał się w „Kurierze Porannym" cykl artykułów Stanisława Szpinalskiego pod ogólnym tytułem „O naprawę Rzplitej w dziedzinie muzyki". Artykuły te w sposób szczery i bezkompromisowy odsłaniały różne bolączki polskiego życia muzycznego, atakując wprost niektóre nasze instytucje muzyczne. Zdawałoby się, że śmiały ten wypad wywołać musi bądź jakąś polemikę, bądź też przynajmniej jakieś szersze echo w opinii świata artystycznego. Tymczasem — opinia ta nabrała wody w usta i artykuły Szpinalskiego — przemilczała. Często zresztą u nas się tak dzieje,

że śmielsze, krytyczne wystąpienie, dążące do zmiany ustalonych, skostniałych stosunków zakwalifikowane zostaje jako „napaść" lub „wybryk", argumenty się przemilcza i w rezultacie wszystko zostaje po staremu; tak jest spokojniej, wygodniej i przyjemniej.

Jedyny głos, jaki poparł Szpinalskiego rozległ się ze szpalt miesięcznika „Muzyka Polska". Był to głos kompozytora Zygmunta Mycielskiego. Oto jego słowa, które przyjmijmy za motto niniejszego artykułu: „...trzeba by wsadzić kij w mrowisko. Jak to zrobić? Nie bać się słów, nie bać się nazwisk, to raz. Pokazał nam to już p. Szpinalski w swoich artykułach w „Kurierze Porannym", których doniosłość jest ciągle niedoceniana".

Otóż rzeczywiście „kij w mrowisko" wsadzić nareszcie trzeba. Tym przysłowiowym kijem będzie dzisiaj poruszana już przez Szpinalskiego sprawa nauki śpiewu w Konserwatorium Warszawskim".

„...jakżeż przedstawia się poziom tej nauki w centralnej naszej uczelni muzycznej, w Konserwatorium Warszawskim?

Każdy, kto miał coś wspólnego z tą uczelnią wie, że poziom ten jest, niestety, od lat opłakany. Może się o tym przekonać nawet laik, który zada sobie trud udania się na egzamin którejkolwiek klasy śpiewu w Konserwatorium. Nie mówi się o tym głośno; p. Szpinalski uczynił to pierwszy. Stwierdził, że od wielu lat nie wyszedł z Konserwatorium żaden wybitny śpiewak. Jest to zbyt łagodne: powiedzieć trzeba jeszcze, że każdy wybitny śpiewak trzymał się od Konserwatorium jak najdalej, odżegnując się odeń, jak diabeł od święconej wody. O opinii, jaką cieszy się Konserwatorium w sferach śpiewaczych łatwo się dowiedzieć, miarą jej może być fakt, że w ubiegłym roku szkolnym zaszedł pierwszy od wielu lat, sensacyjny wprost wypadek zaangażowania absolwenta Konserwatorium zaraz po ukończeniu studiów do Opery Warszawskiej; fakt ten nabiera wymowy, gdy pomyślimy, że np. absolwentów Państwowej Szkoły Dramatycznej angażują teatry nieraz natychmiast po popisie. Wybitniejsze talenty śpiewacze jadą u nas z reguły po naukę za granicę; wyobrazić sobie nawet nie podobna, żeby np. Bandrowska czy Kiepura studiowali w Warszawskim Konserwatorium.

Gdzie leży przyczyna tego katastrofalnego stanu rzeczy? Przede wszystkim — brak odpowiednich pedagogów. Profesorem konserwatorium winien być albo wybitny śpiewak, mający za sobą poważne doświadczenie sceniczne czy estradowe, albo też wybitny pedagog i znawca przedmiotu. W naszym Konserwatorium nie mamy ani jednych ani drugich. O umiejętnościach warszawskich profesorów świadczyć mogą zniszczone, zdarte, źle postawione głosy, zmarnowane lata pracy i zwichnięte kariery; szczytem wszystkiego jest fakt, że znaczna część słuchaczy Konserwatorium obok swych „oficjalnych" studiów uczęszcza do prywatnych nauczycieli śpiewu (!!), widząc, że „konserwatoryjny" profesor nie potrafi im dać elementarnych wprost wskazówek, dotyczących postawienia i prowadzenia głosu. Kultura interpretacyjna i ogólno-muzyczna stoi na poziomie

odpowiednim: manieryczne „rubato", nieznośne „portamenta" i brak elementarnego poczucia stylu składają się na prowincjonalny „genre" śpiewaczy, jaki kwitnie w Konserwatorium".

Z zainteresowaniem oczekiwać należy, repliki ze strony odnośnych profesorów albo władz uczelni, repliki, która wyjaśniłaby sprawę tych poważnych zarzutów.

ch. h.

Z RUCHU MUZYCZNEGO

SOPOTY

OPERA LEŚNA. — KONCERTY.

W bieżącym sezonie dano na scenie leśnej w Sopotach dwa przedstawienia „Parsifala', jako powtórzenie repertuaru z minionego sezonu, oraz cztery przedstawienia na nowo wystudiowanego „Lohengrina" (trzecia z kilkuletnimi przerwami inscenizacja tego dzieła). Momentem łącznym, którego choćby dla efektu zewnętrznego i reklamy szuka się zawsze przy tych przedstawieniach dzieł wagnerowskich, było tym razem motto: „Pod znakiem Graala".

„Parsifal", o którego wzorowym wystawieniu donieśliśmy na tym miejscu przed rokiem, znalazł w tym sezonie podobnie staranną oprawę i wykonanie, wywołując szeroki oddźwięk w zawsze licznie zgromadzonych słuchaczach. W porównaniu z rokiem ubiegłym poczyniono kilka nieznacznych zmian reżyserskich zresztą niekoniecznie na lepsze (np. przejście między aktem pierwszym a drugim było zbyt realistyczne!). Całość prowadził wzorowo K. Tutein (z Monachium); reżyserowali (również „Lohengrina") E. i H. Merzowie. Parsifala grał G. Pistor (Berlin) lepszy aktorsko, niż głosowo, świetną kreację Kundry dała I. Karen (Drezno), pozostałe role grali: Amfortas — W. Grossmann (Berlin), Titurel — H. Wiedemann (Wiedeń), Gurnemanz — S. Nilsson (Drezno), Klingsor — W. Hospach (Wiesbaden) i in.

Również „Lohengrin" spotkał się znowu z pełnym a zasłużonym uznaniem. Podkreślić należy pomysłowość reżyserską w akcie drugim a zwłaszcza trzecim (komnata małżeńska) trudnych do inscenizacji na scenie leśnej. Pomyślano o wykonaniu wszystkich szczegółów, aby dać przedstawieniu możliwie jak najwyższy poziom. I tak np. w drugim akcie nadano specjalną transmisją radiową z auli miejskiego gimnazjum nie długie partie organowe, byle nie imitować tychże na scenie. Wymagało to oczywiście nieco pracy i prób dla osiągnięcia dokładnej synchronizacji z grą orkiestry. (Podobnie drogą transmisji radiowej dano partie dzwonów w „Parsifalu"). Dyrygował prof. Heger (Berlin), który zresztą na koncertach kuracyjnej orkiestry symfonicznej dał się poznać również jako niezły kompozytor. Pieczołowicie czuwał nad nadaniem „Lohengrinowi" należycie wolnego tempa, z czym nie zawsze — zarówno u nas jak i za granicą —

się spotykamy. Rolę tytułową dublowali G. Pistor (Berlin) oraz znacznie od niego lepszy E. Laholm (Berlin); w pozostałych rolach wyróżnili się: Elżbieta — T. Lemnitz (Berlin) i H. Faust (Hamburg), Ortruda — G. Ljungberg (Nowy Jork) i doskonała I. Karen, Telraumud — M. Roth (Sztutgart) i W. Grossmann (Berlin), Henryk Ptasznik — S. Nilsson i W. Hospach, — chóry przygotował dobrze A. Żelazny (Sopoty).

Ciągłość pracy reżysera, solistów i dyrygentów daje dobre rezultaty. Zrozumienie wzajemne jest całkowite, do czego zresztą przyczynia się długie i staranne przygotowanie tych przedstawień. W ogólności imponują nam więcej orkiestra (130 osób) i chóry (500 osób) niż przeciętna klasa śpiewaków-solistów, którzy jednak wszyscy dają ze siebie maximum możliwości gry scenicznej. To też poszczególne obrazy dzięki artystycznym efektom dekoratora oraz niezawodnej pracy reżyserów (Merzów) mają poziom bardzo wyrównany, nieraz — zwłaszcza gdy partie głosowo są też dobrze obsadzone — narzuca się wprost myśl, aby z tego rodzaju wzorowych spektakli nakręcić pokazowy film, oczywiście artystyczny, szczególnie z „Parsifala". Podziwienia godne są kolosalne budowle oraz umiejętność operowania masami, czego na zwykłej scenie zamkniętej dla szczupłości miejsca i wielkich kosztów osiągnąć nie można. W ten sposób film, docierając nawet do głuchej prowincji mógłby zapoznać z tą wielką sztuką „szarego widza", który z nią stykać się może poza tym co najwyżej drogą radiową.

Podkreślić jeszcze trzeba dążenia organizatorów tych imprez leśnych do możliwie staranego przygotowywania publiczności do należytego zrozumienia arcydzieł wagnerowskich. Chodzi tu nie tylko o uzasadnioną chęć reklamy, ale i zrozumienie znaczenia kulturalnego kształcenia widzów za pomocą tych przedstawień, zwłaszcza, że Wagner wymaga specjalnie przygotowanego słuchacza. Prócz licznych artykułów prasowych, omawiających przed przedstawieniami dane utwory, prócz dobrych programów z obszernymi komentarzami oraz broszurek z analizą tekstowo-muzyczną sprzedawanych przed spektaklami, urządza się dwukrotnie przed każdą premierą publiczne wieczory odczytowe, wprowadzające słuchacza drogą szczegółowego rozbioru dzieła, ilustracji fortepianowych i śpiewanych, w istotę danego dramatu muzycznego.

Rekordowa dotychczas liczba 35 tysięcy widzów na sześciu przedstawieniach, z których kilka było całkowicie wyprzedanych, świadczy o tym, że instytucja ta zdobywa sobie z roku na rok większy rozgłos — obecnie także coraz większy za granicą.

W ostatnich latach urządza się w okresie przedstawień opery leśnej również corocznie dwa koncerty symfoniczne w wykonaniu tej samej orkiestry, która gra przy przedstawieniach operowych, także na wolnym powietrzu. Tegorocznymi koncertami dyrygował H. Pfitzner. Pierwszy koncert zawierał w programie fragmenty operowe: Webera, Verdiego i Wagnera w wykonaniu solistów opery leśnej I. Karen, H. Faust, E. Laholma, S. Nilssona oraz V. Mausiger z Gdańska, prócz tego 2 uwertury („Wolny strzelec" i „Śpiewacy Norymberscy"). Program drugiego koncertu zawierał 2 uwertury Pfitznera, fragment orkiestralny z ostatniej jego opery „Serce"

oraz szereg scen z dawnych oper tegoż kompozytora odśpiewanych również przez solistów operowych (Lenitz, Grossmann, Mausinger, Karen, Martin, Hospach). Pfitznera, który znacznie korzystniej przedstawił się jako kompozytor, niż jako dyrygent, przyjęto b. życzliwie, zwłaszcza, że nie jest on publiczności miejscowej nieznany.

Prócz tych imprez muzycznych organizuje się dla letników na terenie W. M. Gdańska regularne koncerty orkiestry przy sopockim domu kuracyjnym. Obok codziennych koncertów muzyki lekkiej i tej „od ucha", zanotować trzeba sporadyczne występy dyrygentów i solistów z programem poważniejszym, wieczory obcych orkiestr, wreszcie cykl 10 koncertów symfonicznych (przeciętnie co tydzień 1 koncert). W ramach tych wieczorów odbył się również symfoniczny koncert muzyki polskiej z utworami: Moniuszki („Bajka" i „Mazur" z „Halki"), Karłowicza (2 i 3-cia „Odwieczna Pieśń"), Żeleńskiego („W Tatrach"), Noskowskiego („Step"), Rybickiego (Wiązanka pieśni żołnierskich). Koncert ten prowadzony sprężyście przez K. Wiłkomirskiego zyskał duży aplauz, choć orkiestra, (której trzon stanowią członkowie orkiestry operowej z Gdańska) na skutek zbyt słabej obsady skrzypiec i nie zawsze pewnych „dentystów" mimo wielkich wysiłków dyrygenta nie potrafiła wszystkich arcydzieł naszej literatury muzycznej przedstawić w należytym świetle.

Z wolnego ruchu koncertowego wspomnieć trzeba o wieczorze Lody Halamy i J. Czaplickiego z Warszawy, którzy występowali przy pełnej sali. Również wielkim, choć nie w takim stopniu zasłużonym powodzeniem cieszył się trzeci w bieżącym roku recital chopinowski Raula Koczalskiego (2 pierwsze jego recitale odbyły się wiosną b. r.). Żywy oddźwięk znalazł też wśród publiczności miejscowej, która zawsze chętnie śpieszy na dosyć częste tu imprezy muzyczne i zresztą jest muzycznie dość wyrobiona — występ Chóru Wiedeńskiego.

Z innych poważniejszych imprez muzycznych wymienić można codzienne publiczne popołudniowe koncerty na historycznych organach (z r. 1763) w Klasztorze w Oliwie, oraz cykl wieczorów serenad klasycznych, urządzonych na dziedzińcu tegoż klasztoru.

Widać, że organizacja letniego ruchu koncertowego na wybrzeżu gdańskim jest dobra i jaskrawo odbija od prawie zupełnie martwego pod tym względem wybrzeża polskiego. Letnik z wybrzeża naszego musi po muzykę polską jeździć do... Sopot. Czas najwyższy, by stosunki te uległy zmianie, i by wszczęto w tym kierunku planową i konsekwentną akcję. Trzeba będzie na nowo przemyśleć kwestię utworzenia nadmorskiej opery leśnej i przystąpić powoli do jej realizowania. Również i koncerty symfoniczne i występy solistów z pewnością znajdą słuchaczy w letniej porze, czego dowodzi choćby wielka ilość słuchaczy-Polaków w Sopotach. Trzeba tylko odpowiedniej organizacji.

Leon Witkowski.

GDYNIA I WYBRZEŻE

W Gdyni odbył się w dniu 4 lipca r. b. pierwszy zjazd gdyńskiego Okręgu Związku Chórów Kościelnych Diecezji Chełmińskiej i w związku z tym konkurs przybyłych zespołów.

Jak i w zeszłym roku do szlachetnej rywalizacji stanęła spora ilość (16) chórów, spośród których sukces odniosła „Symfonia" gdyńska pod dyr. prof. Szkoły Muzycznej w Gdyni W. Betlejemskiego, zajmując pierwsze i trzecie miejsce. Drugie miejsce zdobyła „Cecylia" z Kościerzyny. Uważamy, że chórom tym jeszcze dość daleko do doskonałości, a postępów od zeszłego roku nie zauważyliśmy.

Ocenić należy jednak to, że nawet najmniejsze ośrodki, jak np. Grabówek, Reda, Suleczyno wystawiły wcale niezłe zespoły, które już niedługo będą mogły skutecznie rywalizować z chórami z większych miast.

Konkurs poprzedziło przemówienie J. Gorzechowskiej, prof. Szkoły Muz. im. Fr. Chopina w Gdyni, o nauce śpiewu i emisji głosu. Tego samego dnia odbył się konkurs kompozytorów, zamieszkałych na terenie I Okręgu Gdyńskiego.

Przed jury w składzie: F. Nowowiejski, St. Kazuro, ks. kanonik Lewandowski wykonano szereg utworów. Do konkursu zapisali się Norbert Ruchniewicz, Jan Serożyński, Bruski, W. Betlejemski, kpt. Dulin, H. Kubacz-Dudzińska.

Utworom wykonywanym dużo jeszcze brakowało do doskonałości. Najlepszym okazał się „Hymn do morza polskiego" W. Betlejemskiego, utwór na chór mieszany, ciekawy w pomysłach harmonicznych i środkach ekspresyjnych. Utwór ten, po poprawieniu kilku miejsc, zająć może dobrą pozycję w naszym śpiewniku morskim. Dalsze nagrody otrzymali: Serożyński za „Zdrowaś Maria" na tenor, bas i fortepian, Bruski za „Pieśń do Boga", Halina Kubacz-Dudzińska za „Moją Pieśń" i „Ciszę morską". Kompozycje te jeszcze niedojrzałe i niewykonane w odpowiedni sposób, wykazują jednak pewien zapał do tworzenia i zainteresowanie się kompozycją, co może przynieść doskonałe rezultaty w przyszłości. Imprezę dobrze zorganizował prezes inż. Dudziński.

Poza konkursem ruch muzyczny w Gdyni latem ograniczył się do kilku imprez muzycznych, z których trzy zaledwie można nazwać artystycznie wartościowymi.

Nasza „letnia publiczność" niechętnie słucha „ciężkiej" muzyki, a najłatwiej idzie na śpiew. Jedyna wartościowa impreza śpiewacza — to koncert *Jerzego Gardy*, barytona op. La Scali, artysty dysponującego dźwięcznym głosem i dużą kulturą muzyczną, oraz *Wl. Żelazowskiej*, młodej utalentowanej sopranistki.

Oprócz tego do wartościowych koncertów zaliczyć trzeba: wieczór poświęcony muzyce polskiej w ramach Wakacyjnego Instytutu Sztuki w wykonaniu *Krystyny i Zdzisława Roesnerów*, profesorów Szkoły Muz. im. Chopina w Gdyni.

Całość, a szczególniej sonata na fortepian i skrzypce Szymanowskiego wykazała, że artyści znajdują się w stadium pięknego rozwoju i w doskonałej formie.

Udatnie również wypadł występ *Marii i Kazimierza Wiłkomirskich* w sali Polskiej Riviery. Natomiast 3 koncerty Węgierskiej Orkiestry Budapeszteńskiej Chłopców Cygańskich mimo zgrania i opanowania technicznego nadają się raczej do kabaretu niż do sali koncertowej.

Typowo cygańska orkiestra z udziałem smyczków, fortepianu i cymba- łów może wywołać entuzjazm we właściwym środowisku, z poważną muzy- ką nic wspólnego jednak nie ma.

Kilkakrotne występy protegowanego przez Kiepurę Prokopieniego ściągnę- ły tłumy publiczności, jednak coraz mniej odwiedzającej te imprezy, które nie wiadomo, czy do rzędu koncertów, czy kabaretów zaliczyć należy.

Okropnie to wygląda, gdy artysta z medalem na piersiach zaczyna śpie- wać i tańczyć kabaretowe rosyjskie piosenki byle tylko przypodobać się pu- bliczności. Gdzież prawdziwa, czysta sztuka?

Kaszuba.

KRZEMIENIEC

Od roku 1928, czyli od dziesięciu lat, lipiec i początek sierpnia jest dla Krzemieńca okresem wielkiego nasilenia muzycznego. Nie wiem, czy jest w Polsce poza Krzemieńcem jeszcze jedno miasto, które by mogło pochwalić się taką ilością koncertów, wystaw obrazów i różnego rodzaju imprez arty- stycznych, organizowanych w miesiącu najbardziej niesezonowym — w lipcu. Liceum Krzemienieckie jest w tym okresie przesycone muzyką: rozśpiewane i rozegrane. Od rana do wieczora z każdego zakątka monumentalnych gma- chów licealnych rozlegają się dźwięki muzyki. Trzy razy dziennie grany z ko- puły kościoła licealnego piękny, nastrojowy hejnał przypomina miastu, iż Li- ceum Krzemienieckie żyje w tym okresie sztuką: muzyką, malarstwem.

Organizatorzy Muzycznego Ogniska Wakacyjnego Liceum Krzemienieckie- go nie przypuszczali 10 lat temu, iż ze skromnie zapoczątkowanych kursów muzycznych dla nauczycielstwa powstanie już w następnych latach poważna w znaczeniu swoim i pożyteczna instytucja muzyczno-wychowawcza. Atmo- sfera zamiłowania i entuzjazmu dla muzyki, jaka wytworzyła się w tej insty- tucji, niewątpliwie nie mały wywiera wpływ wychowawczy na biorących udział w jej pracach.

W ciągu 10 lat pracy M. O. W. przez estradę sali kolumnowej Liceum Krzemienieckiego przewinęli się najlepsi polscy muzycy młodszego pokole- nia: pianiści, skrzypkowie, śpiewacy, kameraliści. Koncerty ogniska, których w ciągu trwania każdorocznego kursu bywa 10, stanowią punkt kulminacyjny przeżyć i zainteresowań muzycznych, nie tylko słuchaczy kursów, lecz i kul- turalnej publiczności Krzemieńca. Sala koncertowa nie może zmieścić wszyst- kich słuchaczy, część słucha w przyległym do sali korytarzu, część — pod oknami. Patrząc na to wszystko zapominamy, iż gdzieś w Polsce istnieje brak zainteresowań muzyką.

W tegorocznych koncertach M. O. W. wzięli udział: Kwartet smyczkowy Polskiego Radia (S. Włodarski, E. Skowroński, H. Trzonek, R. Halber), Aniela Szlemińska, Józef Woliński (śpiew), Jan Ekier (fortepian), Dezyderiusz Danczowski (wiolonczela), Seweryn Śnieckowski (obój), Jadwiga Draże, Ga- briela Jabłońska, Tadeusz Ochlewski (skrzypce), Sergiusz Nadgryzowski (akomp.) i Władysław Raczkowski (dyrekcja i akomp.).

Trudno mówić o wartościach wykonawczych poszczególnych artystów. W atmosferze entuzjazmu dla piękna muzycznego i jakiejś specyficznej życzli- wości, panującej na koncertach Muzycznego ogniska, wszyscy wywierali na

słuchaczach swoją sztuką odtwórczą wielkie wrażenie. Może na specjalne wyróżnienie zasługuje wykonanie następujących utworów: pieśni Schuberta, Schumanna i Szymanowskiego przez Szlemińską, fortepianowych utworów Chopina przez Ekiera, pieśni Niewiadomskiego i Paderewskiego przez Wolińskiego, sonaty skrzypcowej Szymanowskiego przez Ochlewskiego, kwartetów Mozarta i Beethovena przez kwartet Polskiego Radia, Poloneza Chopina na wiolончz. przez Danczowskiego, koncertu obojowego z towarzyszeniem orkiestry kameralnej przez Snieckowskiego, koncertu na 3 skrzypiec Vivaldiego przez Drażc, Jabłońską i Ochlewskiego oraz utworów chóralnych Moniuszki i Wiechowicza przez chór M. O. W. pod dyrekcją Raczkowskiego. Szczególne wrażenie wywiera występ chóru Muzycznego ogniska. Ponad 200 osób z różnych dzielnic Polski, po kilkutygodniowej pracy, stanowią zwarty i doskonale ześpiewany zespół. Tkwi w tym jakaś głębsza, poza muzyczna myśl.

O wynikach pracy Muzycznego ogniska może byłoby przedwcześnie mówić już dziś. Jedno wydaje się być niewątpliwym: w Krzemieńcu zasiewane są zdrowe ziarna kultury muzycznej, gleba jest dobra.

emowiak

Z TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

Druk podjętego przez Towarzystwo wydawnictwa op. „Straszny dwór" Moniuszki zbliża się ku końcowi. W obecnej chwili już są wydrukowane akty I, II i III partytury orkiestrowej, druk aktu IV (ostatniego) jest w toku. Całość partytury wyjdzie z druku w październiku b. r.

Równolegle odbywa się sztych wyciągu fortepianowego opery. Wyciąg został opracowany na nowo wg. drukowanej partytury orkiestrowej przez prof. Jerzego Lefelda. Zawierać będzie tekst polski, sprawdzony z oryginalnym rękopisem libretta J. Chęcińskiego, oraz tekst niemiecki w tłumaczeniu dr Jana Śliwińskiego.

Wyciąg fortepianowy „Strasznego dworu" ukaże się w sprzedaży w końcu b. r.

Jako najbliższe nowości wydawnicze ukażą się niebawem dwa utwory fortepianowe, nagrodzone na ostatnim konkursie kompozytorskim Towarzystwa, a mianowicie: sonata lwowskiego kompozytora Antoniego Rudnickiego oraz wariacje („Tydzień") Marcelego Popławskiego.

W cyklu „Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej" w przygotowaniu do druku znajduje się „Missa pulcherrima" Bartłomieja Pękiela na chór mieszany. Utwór ten opracowali ks. dr. H. Feicht i ks. dr. W. Gieburowski, kierownik znakomitego Chóru Katedry Poznańskiej.

„Gazetka Muzyczna", dotąd biuletyn informacyjny Towarzystwa, od października b. r. zmieniona będzie na pismo muzyczne o charakterze popularnym, które w pierwszym rzędzie będzie miało na celu budzenie zainteresowania do muzyki wśród starszej młodzieży szkolnej.

Redakcję „Gazetki Muzycznej" objął prof. Bronisław Rutkowski.

W związku z objęciem przez prof. Br. Rutkowskiego redakcji „Gazetki Muzycznej", Zarząd Towarzystwa zwolnił go z obowiązków redaktora „Muzyki Polskiej", przekazując redakcję tego pisma dr. Julianowi Pulikowskiemu przy udziale członków komitetu redakcyjnego w osobach Bogusława Sidorowicza i Teodora Zalewskiego.

Feliks Roderyk Łabuński, wobec wyjazdu na dłuższy okres czasu do Ameryki, złożył mondat członka Zarządu Towarzystwa. Na jego miejsce wszedł do Zarządu mjr. Bogusław Sidorowicz.

Zostały już rozpoczęte prace przygotowawcze do nowego, 4-go z kolei sezonu koncertowego. Największe wysiłki Ormuzu skierowane będą na organizację audycyj dla młodzieży szkolnej, które będą urządzane w gimnazjach i liceach, na prowincji i w Warszawie. Zamierzonym jest również rozszerzenie akcji wyjazdów orkiestry Filharmonii Warszawskiej na prowincję. Kierownictwo Ormuzu powierzono w dalszym ciągu T. Ochlewskiemu.

Skład Komisji Ormuzowej na rok bieżący ustalony został jak następuje: B. Rutkowski -- przewodniczący, J. Kiełczewska, W. Kochański, W. Laski, H. Sztompka, B. Woytowicz, T. Ochlewski — sekretarz. Komisja jest organem doradczym w sprawach dotyczących organizacji koncertów i audycji w dziale *Ormuz.*

ZE STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI

Koncerty Stowarzyszenia w sali Konserwatorium, które w ubiegłym roku organizowane były wspólnie z Ormuzem, w roku bieżącym będą urządzane tylko przez S. M. D. M. Koncertów tych odbędzie się 12, z tego 8 kameralno-solowych i 4 z udziałem orkiestry i chórów; w programach — wyłącznie muzyka dawna.

KRONIKA

POLSKA

Bydgoszcz

Miejskie Konserwatorium Muzyczne w Bydgoszczy obchodzi w tym roku *10-o lecie* swego istnienia. Zasłużona ta dla krzewienia muzyki uczelnia powstała w r. 1927 według planu opracowanego przez Zdzisława Jahnkego. W roku szkolnym 1936—37 liczba uczniów Konserwatorium Muzycznego wynosiła 230 osób. Dyrektorką uczelni jest Irena Jahnkowa.

Lwów

Nowy dyrektor teatrów miejskich *Janusz Warnecki* zapowiada w tym sezonie kilkadziesiąt *przedstawień operowych,* które odbywać się będą w sali Teatru Wielkiego. Kierownikiem opery będzie znany śpiewak *Roman Wraga.* Kierownikiem muzycznym teatrów miejskich jest obecnie *Tadeusz Sygietyński.*

*

Z okazji Targów Wschodnich dano w Teatrze Wielkim *pięć przedstawień*

operowych (w tym ani jednej opery polskiej) przy współudziale m. in. świetnego tenora rumuńskiego Badescu i znanego barytona warszawskiego — Czaplickiego.

P o z n a ń

W dniu 27 czerwca b. r. w Poznaniu wykonane zostało oratorium *Nowowiejskiego „Quo Vadis"* op. 30. Wykonawcami byli nowy chór Filharmonii, soliści z opery (Fedyczkowska, Karpacki, Urbanowicz) i orkiestra symfoniczna. Dyrygował dr. Zygmunt Latoszewski.

*

Feliks Nowowiejski wykańcza obecnie II-ą symfonię p. t. „Praca i rytm" (op. 53). Pierwsze wykonanie dzieła odbędzie się jeszcze w sezonie bieżącym za granicą.

Ś l ą s k

W Rudzie Śląskiej wykonane zostało *oratorium Mendelssohna* „Święty Paweł". Dyrygował Franciszek Janicki; w wykonaniu wzięły udział: miejscowy chór mieszany „Dzwon", orkiestra symfoniczna z Tarnowskich Gór, wzmocniona orkiestrą wojskową, oraz miejscowi soliści.

W a r s z a w a

„Instytut Fryderyka Chopina" w Warszawie zainicjował pierwsze polskie *całkowite wydanie dzieł Chopina.* Będzie to wydanie wzorowe; nad redakcją jego czuwać będzie specjalna komisja w składzie: prof. Józef Turczyński, dr. L. Bronarski i dr. B. Keuprulian-Wójcik. Wydanie to zostanie przejrzane i zaaprobowane przez *Ignacego Paderewskiego.* Dzieła Chopina ukażą się w dwóch nakładach: źródłowym — zawierającym autentyczny tekst Chopina, i szkolnym — przeznaczonym dla użytku uczących się.

*

W dniu 15 czerwca odbyło się *doroczne walne zgromadzenie* członków *„Instytutu Fryderyka Chopina"* pod przewodnictwem min. A. Zaleskiego. Po zatwierdzeniu całokształtu działalności zarządu dokonano wyborów uzupełniających. Do zarządu wybrani zostali dr. B. Keuprulian oraz ponownie min. W. Korsak; do komisji rewizyjnej weszli M. Mayzel, M. Mirska, Z. Wróblewska, K. Sikorski; do sądu rozjemczego J. Kaden-Bandrowski, gen. K. Sosnkowski i A. Lauterbach. Po zakończeniu walnego zgromadzenia odbyło się pierwsze zebranie nowego zarządu, który ukonstytuował się w sposób następujący: prezes — min. A. Zaleski, v.-prezes prof. W. Maliszewski, skarbnik — Z. Jaroszewiczowa, za skarbnika dr. Jan Piątek, sekretarz — M. Idzikowski. Członkowie zarządu: L. Binental, B. Keuprulian, Wł. Korsak, Fr. Pułaski — zastępcy: L. Robowska, A. M. Klechniowska, J. Iwaszkiewicz.

*

W Lipsku odbyło się przejęcie w posiadanie rządu polskiego *rękopisów Szopena*, nabytych przez Min. Wyzn. Rel. i Ośw. Publ. w firmie wydawniczej Breitkopf i Haertel za 100.000 marek niemieckich. Wśród rękopisów tych znajdują się m. in. koncert f-moll, 5 nokturnów, 11 mazurków, dwie sonaty (b.-moll i h-moll), scherzo cis-moll, „Allegro de concert", fantazja f-moll, polonez as-dur; ponadto zakupiono szereg autoryzowanych kopii. Oprócz tego w zbiorach „Instytutu Fryderyka Chopina" znajduje się autograf Tria fortepianowego i szereg listów, a w słynnej bibliotece kórnickiej — jeden mazurek. Wiele autografów Chopina znajduje się w Paryżu, zostały one obecnie wystawione w ramach „Wystawy powszechnej".

*

W związku z *Międzynarodowym Kongresem Ociemniałych*, jaki odbył się sierpniu w Warszawie, Polskie Radio nadało w dniu 10-go sierpnia koncert, wykonany wyłącznie przez *artystów niewidomych*: A. Sander-Stroemberg — sopran (Sztokholm), A. Kaniowskiego — skrzypce (Lwów), H. Karteruda — fortepian (Trondheim) i R. Drechslerównę — fortepian (Praga). P. Sander-Stroemberg wykonała m. in. pieśni w języku esperanto.

*

W muzeum Techniki i Przemysłu (Warszawa, Tamka 1) powstała ostatnio sekcja *instrumentów muzycznych*, na której czele stanął prof. Kazimierz Sikorski; zastępcą przewodniczącego sekcji jest doc. dr. Julian Pulikowski, sekretarzem — Seweryn Śnieckowski. Dyrekcja Muzeum zwraca się z apelem do wszystkich, posiadających zabytkowe a zbyteczne im instrumenty jak pianole, aristony etc. o ofiarowanie ich dla celów muzealnych. Łaskawi ofiarodawcy proszeni są o zwracanie się pod adresem Dyrekcji Muzeum w Warszawie, ul. Tamka 1, tel. 2-98-84.

*

W dniach od 2—10 października odbędzie się w Warszawie *I-y Powszechny Festival Sztuki Polskiej*. Dokładne informacje o Festivalu podajemy na innym miejscu. W związku z Festivalem Związek Propagandy Turystycznej m. Warszawy (Pl. Teatralny róg Wierzbowej, godz. 10—16, tel. 635-60) prosi o jak najliczniejsze zgłaszanie wolnych lokali dla przyjezdnych.

Zakopane

W ramach *„Wakacyjnych odczytów naukowo-literackich"* prof. dr. *Adolf Chybiński* wygłosił odczyt o twórczości *Karola Szymanowskiego*.

Konkursy i nagrody

Rada miejska miasta Katowic ustanowiła z okazji 15-ej rocznicy wkroczenia wojsk polskich na Śląsk *doroczną nagrodę muzyczną* w wysokości 3000 zł. W roku bieżącym nagroda przyznana została *Stefanowi Stoińskiemu*, dyrektorowi Instytutu Muzycznego w Katowicach w uznaniu zasług, położonych około krzewienia kultury muzycznej na Śląsku.

*

„Instytut Fr. Chopina" zawiadamia, że wyniki konkursu *na dziełko o Fr. Chopinie* do użytku szkół powszechnych zostaną ogłoszone w dniu 17 października r. b.

*

Towarzystwo śpiewacze *„Lutnia"* we Włocławku ogłasza *konkurs na pieśń ludową z Kujaw* w układzie na chór męski lub mieszany. Pożądane jest, aby utwór (dotąd nie wydany ani nie wykonywany) był nie zbyt wielkich rozmiarów i utrzymany był w rytmie kujawiaka. Utwory na konkurs nadsyłać należy do dnia 31 październikа pod adresem Tow. Śpiewacze „Lutnia", Włocławek, ul. Słowackiego 13. Pierwsza nagroda wynosi zł. 200, druga — 150, trzecia — 100; oprócz tego przyznawane będą odznaczenia. Utwory nagrodzone stają się własnością tow. „Lutnia". W skład jury wchodzą St. Kazuro, W. Lachmann i J. Maklakiewicz.

Muzyka polska i polscy wykonawcy za granicą

Pierwszą nagrodę w dorocznym konkursie gry skrzypcowej organizowanym przez Konserwatorium Paryskie otrzymał w tym roku młody skrzypek warszawski *Henryk Szeryng*, uczeń prof. Gabriela Bouillon.

*

Lwowski Chór Techniczny odbył latem tournée po państwach bałtyckich i skandynawskich.

*

Polski Związek Kół Śpiewaczych we Francji obchodził w czerwcu *15-o lecie swego istnienia.* W związku z tym 13-go czerwca odbyło się w Lille pod protektoratem ambasadora Rzplitej Łukasiewicza wielkie święto pieśni polskiej.

*

Związek Polskich Chórów w Czechosłowacji obchodził w lipcu r. b. *10-o lecie* swego istnienia. W związku z tym w dniu 4-m lipca odbył się w Czeskim Cieszynie wielki zlot Związku, w którym wzięło udział około 100 chórów męskich i żeńskich z całej Czechosłowacji. W ramach zlotu odbył się szereg imprez śpiewaczych.

W związku z jubileuszem Związku wydana została ozdobna monografia jego działalności.

*

W ramach *festivalu muzyczno-teatralnego w Wiedniu* odbył się w połowie czerwca koncert symfoniczny pod dyrekcją *Artura Rodzińskiego.* Solistką była *Ewa Bandrowska-Turska*, która m. in. odśpiewała kilka pieśni Szymanowskiego.

*

Koncerty polskie na wystawie paryskiej, omówione w poprzednim numerze „Muzyki Polskiej" przez M. Kondrackiego wywołały trwałe echo w prasie paryskiej. Szczególnie entuzjastycznie oceniany był występ Poznańskiego Chóru Archikatedralnego pod dyr. X. Gieburowskiego oraz występ dyrygencki Artura Rodzińskiego. Pisma podkreślają również wysoki poziom artyzmu Eugenii Umińskiej, która odegrała pod dyr. Rodzińskiego II-gi koncert skrzypcowy Szymanowskiego. Natomiast występ Wandy Landowskiej wzbudził różne echa: obok głosów entuzjazmu nie brak również głosów krytycznych, zarzucających artystce pretensjonalność i manierę.

*

Znana mezzosopranistka opery warszawskiej *Janina Huppertowa* wystąpiła z recitalem śpiewaczym dnia 27-go lipca w *radio rzymskim.* Program recitalu zawierał wyłącznie pieśni polskie — Chopina, Moniuszki, Zarzyckiego, Maszyńskiego, Niewiadomskiego i Szopskiego.

*

Znany kompozytor *Feliks Roderyk Łabuński*, który od dłuższego już czasu przebywa w Stanach Zjednoczonych organizuje w radiostacjach tamtejszych *szereg audycyj muzyki polskiej*, poprzedzanych prelekcjami. W ramach tych audycyj wykonano utwory następujących dawnych i współczesnych kompozytorów: Szarzyńskiego, Jarzębskiego, Mielczewskiego, Moniuszki, Zarębskiego, Szymanowskiego, Szeligowskiego, Szałowskiego, Tansmana, Bacewiczówny, Sikorskiego, Fitelberga (syna), Łabuńskiego.

*

Znana pianistka, profesorka Konserwatorium Warszawskiego *Margerita Trombini-Kazuro* wystąpiła w dniu 2 sierpnia przed mikrofonem radiostacji w *Oslo* (Norwegia) z recitalem, poświęconym muzyce polskiej. Program recitalu zawierał utwory Brzezińskiego, Wielhorskiego, Kazury, Maciejewskiego i Szymanowskiego.

*

Orkiestra Polskiego Radia pod dyrekcją *Grzegorza Fitelberga* wyjeżdża w dniu 11-m października *do Paryża*, gdzie da trzy koncerty na wystawie. Program tych koncertów zawierać będzie wyłącznie *muzykę polską;* wykonane będą m. in. dzieła Szymanow-

skiego (II-ga i III-a symfonia, I-y koncert skrzypcowy, „Uwertura koncertowa", „Harnasie"), Woytowicza („Poemat żałobny"), Wiechowicza („Chmiel") i innych.

*

Na *międzynarodowym festivalu muzycznym*, który się odbył w Wenecji w dniach 6—12 września, muzyka polska reprezentowana była przez *III-ą sonatę fortepianową Szymanowskiego*, którą wykonał pianista Mieczysław Horszowski.

*

Z okazji *70-o lecia Węgierskiego Związku Śpiewaczego* odbyło się w Budapeszcie międzynarodowe święto pieśni. Wzięły w nim udział dwa chóry polskie, mianowicie chór akademicki z Krakowa i lwowski chór kolejowy „Hejnał".

*

Polski emigracyjny zespół śpiewaczy „*Harfa*" z Escaudin uzyskał sukces na konkursie artystycznym w Calais, zdobywając za wykonanie „*Dożynek polskich*" 6000 fr.

*

W tym sezonie na scenie operowej *w Hamburgu* wystawiony zostanie balet Karola Szymanowskiego „*Harnasie*".

ANGLIA

Chór dziewczęcy angielskiego *Worthing-High-School* odbył w czasie wakacji wielkie *turnee koncertowe po* Niemczech, śpiewając program, złożony z angielskich pieśni ludowych, ułożonych w porządku chronologicznym, poczynając od czasów najdawniejszych.

*

Następny *festival muzyki współczesnej* odbędzie się w r. *1938 w Londynie* i połączony będzie z konkursem orkiestr, organizowanym przez B. B. C. (radio angielskie). W skład jury festivalu wchodzą: Ernest Ansermet (Szwajcaria), Adrian Boult (Anglia), Alois Haba (Czechosłowacja), Darius Milhaud (Francja) i Van Beinum (Holandia).

*

W Londynie odnaleziono *nieznane manuskrypty Händla*, mianowicie szkice do opery „Rinaldo" i część głosów do oratorium „Atalanta".

AUSTRIA

Znany kompozytor *A. W. Korngold*, autor opery „*Zamarłe miasto*" ukończył operę „*Katarzyna*", którą wystawi w tym sezonie Opera Wiedeńska.

*

Profesor uniwersytetu wiedeńskiego dr. *Edward Liszt* ogłosił pracę p. t. „*Franciszek Liszt — pochodzenie, rodzina, życie*". W książce tej autor, który jest stryjecznym wnukiem Liszta, rozprawia się z różnymi legendami, jakie krążyły o słynnym pianiście i kompozytorze.

*

W radio wiedeńskim wystawiono audycję p. t. „*Król Lear*" z muzyką *Haydna*. Muzyka Haydna do szekspirowskiego arcydzieła odnaleziona została niedawno w jednej z bibliotek austriackich.

*

Opera wiedeńska zawarła na najbliższy sezon kontrakt z *Bruno Walterem;* mocą tego kontraktu słynny kapelmistrz staje się na cały sezon kierownikiem wiedeńskiej orkiestry operowej.

*

Ogromne powodzenie ostatniego *festivalu w Salzburgu* sprawiło, że przyspieszone zostały roboty nad wykończeniem nowego, olbrzymiego

„*Festspielhausu*", który już na wiosnę 1938 r. oddany zostanie do użytku.

BELGIA

Zmarł jeden z *ostatnich uczniów Liszta*, profesor hononowy konserwatorium w Brukseli *Camille Gurik*. Zmarły pianista liczył 86 lat.

*

W miejscowości Ixelle stanie z inicjatywy stowarzyszenia kompozytorów belgijskich pomnik słynnego skrzypka *Eugeniusza Ysae*.

*

Komitet „*Fundacji królowej Elżbiety*", pod którego protektoratem zorganizowany został międzynarodowy konkurs skrzypków im. Ysae'a zapowiada *dalsze międzynarodowe konkursy muzyczne*, które zostaną zorganizowane w Brukseli. Będą to: w r. 1938 konkurs pianistów, w r. 1939 konkurs dyrygentów, w r. 1940 koncert skrzypków i w r. 1941 konkurs pianistów. Inicjatywa imponująca!

CZECHOSŁOWACJA

Opera *Albana Berga* „*Lulu*" do tekstu Wedekinda wystawiona zostanie w tym sezonie w Pradze pod dyrekcją Wacława Tallicha.

*

W piśmie „*La revue musicale*" ukazał się artykuł *Aloisa Haby* o muzyce ćwierć-tonowej i $^1/_6$-tonowej. Autor wymienia kilkunastu kompozytorów, którzy należą do „wyznawców" tej muzyki. Są to: L. Maricova, D. Zebré, V. Vuckovic, D. Colic, N. Kazim (Turcja), V. Bozinov (Bułgaria), K. Haba, M. Ponc, K. Reiner, R. W. Süskind, V. Ullmann, K. Ancerl, J. Kowalski, A. Strizek, F. J. Wiesmayer.

*

Jedna z czeskich wytwórni filmowych zrealizowała *film, osnuty na tle życia Mozarta*. Premiera filmu odbędzie się w Pradze tej jesieni (29-go października) w związku z przypadającą 150-ą rocznicą powstania „Don Juana", którego Mozart napisał w Pradze.

FRANCJA

Zmarł znany kompozytor francuski *Gabriel Pierné*, uczeń Masseneta i Francka, po którym został organistą w kościele św. Klotyldy. Zmarły był również kapelmistrzem, przez lat czternaście dyrygował koncertami orkiestry Colonne'a. Pozostawił szereg dzieł m. in. operę „La princesse lointaine" do libretta z dramatu Edmunda Rostanda, pieśni, „Uwerturę symfoniczną" etc.

*

Na wiosnę w kościele św. Eustachego w Paryżu wystawiono po raz pierwszy od lat 28-u oratorium *Liszta: „Legenda o świętej Elżbiecie"*. W wykonaniu wzięły udział orkiestra i chór Towarzystwa Filharmonicznego oraz soliści. Dyrygował Alfred Cortot.

*

W czerwcu odbył się w Paryżu *koncert symfoniczny „Młodej Francji"*, złożony z utworów młodych i najmłodszych kompozytorów francuskich. W programie tego koncertu, którym dyrygował *Roger Desormiere* figurowało m. in. cały szereg pierwszych wykonań. Oto nazwiska kompozytorów, których utwory złożyły się na program koncertu: Claude Arrieu, Yves Baudrier, Marcel Dellanoy, André Jolivet, Daniel Lesur i Olivier Messiaen.

*

W operze paryskiej sensację wzbudziła młodziutka tancerka opery zagrzebskiej *Mia Sławieńska*, która wystąpiła wraz ze znakomitym Sergiuszem Lifarem w jego balecie „Dawid tryumfujący". Prasa jednogłośnie określa ją jako rewelacyjne zjawisko na tle światowej sztuki baletowej.

*

Stare organy w kaplicy pałacowej w Wersalu zostały *odrestaurowane* i doprowadzone do stanu, w jakim znajdowały się w dawnych czasach. Posiadają one 4 klawiatury i poza zwykłymi rejestrami 36 takich, jakich się dziś nie spotyka. Po odnowieniu organów odbył się koncert religijny, w ramach którego organista z kościoła św. Eustachego *P. Bonnet* odegrał utwory Couperina, Lalanda i Rameau.

*

W Paryżu odbył się *Międzynarodowy Kongres Sztuki Radiowej*, który miał na celu podniesienie poziomu artystycznego audycji radiowych. W kongresie brali udział muzycy, publicyści i literaci z 14-u krajów; wygłoszono około 140 referatów, które wszechstronnie oświetliły różne problemy radiofonii.

*

Jedna z paryskich wytwórni filmowych zrealizowała film, osnuty na tle dziejów magazynu instrumentów muzycznych. Muzykę do tego filmu napisał *Henri Casadesus;* w nagrywaniu muzyki wziął udział słynny skrzypek *Jacques Thibaud*.

*

Znany tenor opery paryskiej *Franz*, świetny interpretator postaci wagnerowskich został zaangażowany jako *profesor śpiewu do konserwatorium paryskiego.* Pikantnego zabarwienia nadaje tej nominacji fakt, że Franz nigdy nie mógł dostać się do konserwatorium jako uczeń, trzykrotnie przepadając przy egzaminie wstępnym.

*

W dniu 22 sierpnia zmarł w Royan słynny kompozytor francuski *Albert Roussel* przeżywszy lat 68.

*

Ogólną uwagę zwraca koncertująca na Wystawie paryskiej *orkiestra dęta Gwardii Republikańskiej* pod dyrekcją komendanta *Dupont*. Znakomity ten zespół posiada repertuar, jakiego nie powstydziłaby się niejedna orkiestra symfoniczna.

GRECJA

Świetny zespół „*Trio ateńskie*" wystąpił po raz pierwszy poza Europą południową na festivalu muzyki kameralnej w Trenczynie na Słowaczyźnie. Wykonano m. in. trio fortepianowe Greka Petridesa.

HISZPANIA

Wobec udziału Niemiec w hiszpańskiej wojnie domowej na łamach niektórych pism rządowych pojawiło się żądanie, aby zaprzestać *wykonywania dzieł Wagnera*, jako kompozytora sztandarowo niemieckiego. Inne pisma jednak (również na terenie rządowym) zaprotestowały przeciw temu, stwierdzając, że twórczość Wagnera stała się własnością ogólnoludzką. Ciekawa polemika w tej sprawie ciągnęła się przez czas dłuższy.

HOLANDIA

Słynna orkiestra amsterdamska „*Concertgebouw*", która pod dyrekcją swego kierownika *Wilhelma Mengelberga* zyskała opinię jednej z najlepszych orkiestr świata, obchodzić będzie w sezonie bieżącym *50-ą rocznicę* swego istnienia. Przewidziany jest szereg jubileuszowych koncertów, którymi oprócz Mengelberga dyrygować będą najwybitniejsi kapelmistrze europejscy.

ITALIA

Słynna orkiestra „*Augusteum*" w Rzymie odbędzie w październiku pod dyrekcją swego kierownika Bernardino Molinari wielkie tournee koncertowe po Niemczech.

*

Ubiegły sezon mediolańskiej „*La Scali*" zamknięty został pod względem

finansowym znakomicie, bo ogólnym dochodem 5.700.000 lirów. Również udaną była strona artystyczna sezonu: dano 103 przedstawienia; oper grano 25, w tym 20 włoskich i 5 obcych oraz 2 balety (oba Respighi'ego).

*

Znów odnaleziono autentycznego *Stradivariusa*, tym razem w jednym z małych miasteczek Lombardii. W tym wypadku ma to być, jak twierdzą znawcy, niewątpliwie autentyczny Stradivarius.

*

Dyrekcja opery w Neapolu zapowiada w tym sezonie wystawienie opery Szwajcara *Ernesta Blocha „Makbet"*, która od czasu premiery na scenie Opera Comique w Paryżu w r. 1910 nie była nigdzie grana.

*

Zespół *„La Scali"* pod dyrekcją Wiktora de Sabata występował latem *w Berlinie i w Monachium* wystawiając „Cyganerię" i „Aidę". Sukces włoskich artystów był ogromny.

*

W dniach od 6—12 września odbył się w Wenecji *V Międzynarodowy festival muzyki współczesnej*. W programie festivalu najobficiej reprezentowana była twórczość *włoska* (16 kompozytorów); muzykę *niemiecką* reprezentował von Borck, *węgierską* — Bela Bartók, *hiszpańską* — Manuel de Falla, *francuską* — Darius Milhaud, *szwajcarską* — Larsson, *amerykańską* — Roy Harris, *austriacką* — Schönberg, *rosyjską* — Strawiński i Prokofiew. Z dzieł *polskich* wykonano III-ą sonatę fortepianową Szymanowskiego (pianista Mieczysław Horszowski). Kulminacyjnym punktem festivalu był koncert w dn. 12 września złożony z utworów Milhaud'a, Riettiego, Markiewicza, Malipiero, Pizettiego i Strawińskiego. Największe zainteresowanie wzbudził ostatni punkt programu, nowy balet Strawińskiego *„Gra w karty"* pod dyrekcją kompozytora. W jednym z najbliższych numerów „Muzyki Polskiej" zamieszczone będzie szczegółowe sprawozdanie z tego festivalu.

JAPONIA

Dyrygent *Koscak Yamada* z Tokio bawił dłuższy czas w Niemczech, dyrygując koncertami symfonicznymi. Dyrygował on m. in. kilku symfoniami Beethovena oraz *utworami własnymi* jak poemat symfoniczny „Niebieski Płomień", suita z opery „Kwiat mieczyka" i symfonia „Wyzwolenie".

NIEMCY

W dniu 1-go października rozpoczyna się w Stuttgarcie odbywający się co dwa lata *konkurs dla organistów i dyrygentów chórów kościelnych*. Konkurs dostępny jest zarówno dla organistów katolickich, jak i ewangelickich.

*

Na pierwszym w tegorocznym sezonie koncercie symfonicznym w Bremie, który odbędzie się 11-go października r. b. świetny skrzypek *Georg Kulenkampff* wykona po raz pierwszy niedawno odnaleziony *koncert skrzypcowy Roberta Schumanna*. Manuskrypt koncertu odnaleziony został przez znanego muzykologa niemieckiego Schünemanna w Bibliotece miejskiej w Berlinie.

*

Państwowa orkiestra symfoniczna *„Reichssymphonieorchester"* odbyła objazd po Turyngii, Hanowerze, Brunszwiku i dzielnicy hamburskiej. W cztery tygodnie przejechano autobusami 6000 km. dając m. in. koncerty dla robotników w fabrykach („Werkkonzerte").

*

W dniach 3—12 września odbył się *w Paryżu „Tydzień niemiecki"*, w ra-

mach którego wystawiono szereg niemieckich oper. Wystawił je zespół opery berlińskiej, który przybył do Paryża w komplecie z solistami, chórem, orkiestrą (ok. 100 muzyków), personelem technicznym i własnymi dekoracjami. Wystawiono „Tristana" i „Walkirię" Wagnera, „Kawalera z Różą" i „Ariadnę na Naxos" Straussa. Dyrygowali Wilhelm Furtwaengler, Ryszard Strauss i K. Elmendorff. Reżyserował generalny intendent opery berlińskiej — Tietien.

*

Tegoroczne *festivale operowe w Bayreuth* odbywały się w okresie od 23 czerwca do 21-go lipca. Dano czterokrotnie „Parsifala", 8 razy „Lohengrina" i dwa razy cykl „Pierścień Nibelunga". Dyrygowali Furtwaengler i Tietien. Niemal przez cały czas trwania festivalu obecny był w Beyreuth kanclerz Hitler. Sensacją festivalu był debiut malarsko-dekoratorski Wielanda Wagnera, syna Siegfrieda, najstarszego wnuka Ryszarda Wagnera. Dostarczył on dekoracji i kostiumów do „Parsivala".

*

Słynna śpiewaczka *Lotta Lehmann* wydała swoje wspomnienia pod tytułem *„Anfang und Aufsteig"*.

*

W rękopisach *E. T. A. Hoffmanna* znaleziono partyturę nieznanego jego utworu muzycznego: Symfonii Es-dur.

*

Ryszard Strauss ukończył jednoaktową operę *„Friedenstag"* („Dzień pokoju").

*

Opera berlińska zapowiada w tym sezonie prapremierę opery *„Totentanz" Józefa Reitera*, tegorocznego laureata nagrody muzycznej Rzeszy.

*

W rodzinnym mieście Brahmsa — Hamburgu odbędzie się od 6—15 października *festival brahmsowski*. Dyrygują Furtwängler i Jochum.

*

Od 7 do 13 października odbędzie się w Berlinie *wielki festival niemieckiej muzyki kościelnej*.

RUMUNIA

W ramach Wystawy powszechnej odbył się w Paryżu wielki *koncert muzyki rumuńskiej*, którym dyrygował *G. Enesco*, znany kompozytor (uczeń Fauré'go i Masseneta), skrzypek i kapelmistrz. Wykonano poemat symfoniczny „Noel i pieśń" S. Dragi, fragmenty z baletu „Na jarmarku" M. Sora, „Elegię na śmierć Vincenta d' Indy" D. Cerclina, „Kaprys rumuński" M. Michalovici i szereg utworów Enesco. Krytyka paryska oceniła ten koncert z dużym uznaniem, stwierdzając, iż kompozytorzy rumuńscy wykazują w wysokim stopniu opanowanie nowoczesnego „metier" muzycznego; jeśli idzie o styl, to dominują w nim silne wpływy muzyki francuskiej i Strawińskiego.

STANY ZJEDNOCZONE

W Hollywood zmarł *George Gerschwin*, znany kompozytor jazzowy, autor słynnej *„Rhapsodie in blue"*.

*

Wystawiony w Metropolitain Opera w Nowym Jorku *nowy balet Strawińskiego „Gra w karty"* spotkał się z wielkim uznaniem prasy amerykańskiej, która jednak bardziej interesować się zdaje... scenariuszem baletu niż muzyką. Scenariusz przedstawia partię pokera, w której walet kierowy flirtuje z damą karo, lecz przeszkadza im potężny starzec-as, wywołując niepożądane komplikacje. Prasa amerykańska twierdzi, że w ułożeniu tego scenariusza pomagać musiał jakiś „zawodowy" karciarz.

Igor Strawiński napisał *muzykę do filmu* dla jednej z wytwórni w Hollywood. Oryginalną cechą tego filmu jest fakt, że scenariusz doń powstał po napisaniu muzyki, ściśle się do niej stosując. A więc nie, jak to zwykle bywa, muzyka ilustrowała scenariusz, lecz — scenariusz muzykę.

SZWAJCARIA

Chór mieszany z Zurychu wykonał na wystawie paryskiej „*Requiem*" *Verdiego.* Dyrygował Volkmar Andreae.

*

„*Romańska orkiestra symfoniczna*" i chór cecyliański z Solury wykonały na wiosnę w Genewie pod dyrekcją Ericha Schilda oratorium *Honeggera* „*Stworzenie świata*". Było to pierwsze na terenie Szwajcarii wykonanie znakomitego dzieła, którego prapremiera odbyła się w Paryżu przed kilku laty.

*

W Genewie zmarł w wieku 52 lat znany klawesynista szwajcarski *Karol Koller.* Początkowo ukończył on farmację i dopiero w dojrzałym wieku poświęcił się muzyce. Swą muzyczną karierę rozpoczął w Paryżu, gdzie poznał się z Wandą Landowską, pod wpływem której począł specjalizować się w grze na klawesynie.

*

Najwybitniejszy kapelmistrz szwajcarski, pionier muzyki współczesnej *Ernest Ansermet* wyjechał na wielkie tournée koncertowe do Stanów Zjednoczonych i Meksyku, gdzie zabawi czas dłuższy.

TURCJA

Tureckie ministerstwo oświaty mianowało *komisję, złożoną z trzech profesorów muzyki;* komisja ta wyruszy w podróż po kraju w poszukiwaniu młodych talentów śpiewaczych, które mogłyby stanowić kadry przyszłej opery w Angorze. Głosy wyróżnione będą nagrane na płyty i przedstawione specjalnej komisji do oceny.

WĘGRY

Znany kapelmistrz Wilhelm Komor odkrył przypadkiem nieznany utwór oratoryjny *Haydna* p. t. „*Ariadna z Naxos*".

Z. S. R. R.

Skrzypkowie sowieccy, którzy uczestniczyli w konkursie im. Ysae'a w Brukselli, grali wszyscy na znakomitych skrzypcach, będących własnością rządu sowieckiego. Były to trzy *Stradivariusy:* Jusupowych, Kaszerininowa i Bielajewa, nazwane tak od nazwisk ich pierwotnych właścicieli. Czwarty skrzypek sowiecki grał na słynnych skrzypcach *Guarneri'ego* Zubowa, wypożyczonych ze zbiorów opery moskiewskiej, która posiada około 75 starych skrzypiec włoskich.

*

Dymitr Szostakowicz napisał muzykę do filmu „*Daleki wschód*".

Międzynarodowe konkursy muzyczne

Nagrodę *im. Emila Hertzka* za kompozycję na chór à kapella otrzymali: *Hans Eryk Apostel* (Wiedeń) za „Requiem" i *Ludwik Zenk* (Wiedeń) za „Dwie pieśni" na chór mieszany. Ponad to odznaczenie otrzymał *Karol Hartmann* (Monachium) za utwór choralny zatytułowany „In memoriam Alban Berg".

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ

Redaktor odpowiedzialny: STEFAN KISIELEWSKI

Drukarnia Współczesna, Sp. z o. o., Warszawa, Szpitalna 10.